الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية	قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية السَّرد في قصص غادة السمان

المجموعة القصصية " القمر المربع " أنموذجا

دراسة سيميوتأويلية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب

إعداد الطالبة: سعاد عون

إشـــــــراف: د . السعيد جاب الله

لجنـــــة المنـــــاقشـــــة

اللقــب والاســـم	الرتبة العلمية	الجامعــــــة	الصفــــة
1 ــ أ . د الطيب بودربالـــــة	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة – باتنـــة–	رئيـــــســــا
2– د السعيد جـــــــاب الله	أستاذ محاضر	جامعـــة – باتنـــة–	مشرفا ومقـــررا
3– د وداد بن عـــــــافية	أستاذ محاضر	جامعـــة – باتنـــة–	ممتحنـــــــة
4– أ . د عليـــــمة قـــادري	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة – قسنطينة–	ممتحنـــــــة
5– أ . د صالـــــح مفقـــودة	أستاذ التعليم العالي	جامعة –بسكـــرة–	ممتحنـــــــا
6– أ . د نصرالديــن خليـــل	أستاذ التعليم العالي	جامــعة –وهران–	ممتحنـــــــا

السنة الجامعية :2013 م ــ 2014 م

الموافق لــ 1434 هــ ــ 1435هــ

مقدمة

فُطر الإنسان على القص منذ بدائيته ، وتزجيةً للوقت ؛ نسج الحكواتيون سرودا أسرت سمار القبيلة ، فضلا عن ذلك ؛ فقد عنيت القصة باحتفاء علوي بليغ فهي القول الإلهي الرفيع فقد خصها الله بالحسن في كتابه المبين ؛ مصداقا لقوله عز وجل: {نحن نقص عليك أحسن القَصَص ... } الآية (3) من ســــــــــــــــــــــورة " يوسف " ، وقد تنبه الإنسان إلى جدوى سلطة القص فروى القصص ثم كتبها وسعى إلى إعمال قريحته لتنمية ملكته السردية ؛ ولما كان النقد مِحَكَّ الأدب ؛ وكان كل قول أدبي بحاجة إلى شعرية تحكِّمه وتضبط مقولاتِه ، ولما كان ديدن الشعرية الذي ظل راهنا منذ نشوئها الأرسطي وثورتها الطليعية على يد الشكلانيين البحث في تقنيات الأدب و في كيفية اشتغال الكلام والتدبر بشأنه ؛ فما انفك القاص شاحذا أدواتِه وتقنيات سرده إلى أن وصل بهذا الفن إلى أعلى مستويات إنجازه ، حيث أفرز الوعي الأدبي نصوصا سردية ذاتَ تعقيد بنيوي، كشفت عن مراس عال لمؤلفيها ؛ فأضحت السرود الجديدة تجذبنا من ياقاتنا لنجلس إليها ونتملى فرادتها ، ونتفحص سر صنعتها ؛ بغية الإمساك بكيمياء التأليف وبأسرار اللعب الفني للكتابة فيها ، ونحتفي بذلك الهروب الجميل من اللاسرد إلى السرد / من نظام الواقع إلى نظامها الفريد.

لا يغرب عن ذهن حصيف أن الإملاءاتِ الثقافيةَ غدت تفرض قراءة راهنة وشعرية راهنة للخطابات الأدبية ، بخاصة منها الخطابات الجديدة التي صارت تسلك طرقا بكرا في الأداء الأدبي مستضيئة بكل ما تلتقطه من تقنيات وفنيات أفرزتها الكتابات الأصيلة ، التي

تسعى إلى تأسيس وشائجَ أخرى مرهفة وكثيفة مع العالم ؛ كما تسعى هذه الخطابات إلى إبداع تشكيلات مبتكرة معتمدة الاختيارات الجمالية المعبرة عن حالة الذات وتحولاتها ؛ في وجودها المشروط والمتحسس لكل ثابت ومتغير، وجوهري وعارض ، والراصد لحالة الأشياء كوسائط سيميولوجية ؛ لأن الشعرية تمتاح من كل ما يغذي النص وما يجعله مادة فنية وشكلا مقروءا لا يمكن أن يستنفد إمكاناته فالممارسة الجديدة للأدب في الحقل السردي القائمة على اللعب التخييلي وعلى الخرق ، وعلى تعقد التكنيك ، تمردت عن كل قراءة جاهزة وعن كل نقد مكرس لا يعرف إلا تكرار مقولاته وانخرطت بصورة دائمة في دينامية تأويلية راهنت على البقاء قيد التشكل ؛ ما دامت تحمل في طياتها قوة الاستعصاء اللانهائي عن كل نقد يلجم انحرافاتِ تقنيات قولها ، وقد كشف هذا الإستعصاء عن نفسه منذ القديم ؛ ففي حين تم وضع عمود للشعر عند العرب وعند الغرب على السواء ؛ فإن السرد لم يوضع له أي عمود ولم يستطع أحد تدجينه ؛ فقد تمرد عن الطوق منذ نشأته الأولى ؛ ذلك لأنه يسخر من أي إكراهات نوعية تضع له حدودا ، ومن ثم فقد كانت التخوم بينه وبين الشعر متنافذة ، وإذا مددنا النظر من هذه الشرفة إلى هذه المساحة المتنافذة والخاصة التي لم يطأها سوى كبار الكتاب ؛ فإن قامة سوف تنتصب على كعب عال ؛ وسم أدبها بـــ " أدب الأظافر الطويلة " وهي الكاتبة السورية "غادة السمان" ، التي لا تنفك خطاباتها السردية مكسرة وخادشة عمود السرد الغض بتهجينه وتطعيمه ، منتجة أثرها الشعري الخاص على ذائقة المتلقي ، مما يجعل هذه الكاتبة قمينة بالانخراط في ركب كتاب الحساسية الجديدة ؛ ذلك ما تشتغل عليه نصوص

مجموعتها القصصية " **القمر المربع** " كأشكال كتابةٍ جديرةٍ بأن يتريث أمامها القارىء ليطرح في مقاربتها أسئلة شتى من قبيل السؤال البويطيقي الذي لم يسقط بالتقادم " كيف صنع هذا؟ " .

فكيف صيغت هذه القصص ؟ وماهي تقنيات أدائها وآليات اشتغال السرد فيها ؟ .

وإذا كانت الشعرية قد راهنت على ألا تقارب العمل الأدبي إلا من مكمن خصوصيته ، فما هي ملامح خصوصية الكتابة السردية في نصوص "القمر المربع" ؟ وما سر تفردها ؟ .

على ضوء هذه الأسئلة ، اعتمد هذا البحث الموسوم " **شعرية السرد في قصص غادة السمان "القمرالمربع" أنموذجا** " ، **دراسة سيميوتأويلية** " خطة منهجية محددة لإنشاء هيكله البنائي القائم على أربعة فصول تسبقها مقدمة ومدخل وتتلوها خاتمة ، وقد كانت الغاية من المدخل تقديمَ مهاد نظري تتألف منه نقطة انطلاقنا الخاصة ، يتقصد إضاءة مصطلح الشعرية الذي تنوعت مفاهيمه على نحو مربك رجوعا إلى دائرة الثقافة التي انصهر فيها ، مع الإلمام برصيده الرائج عند الكثير من النقاد ، مشيرا إلى متصورات نقدية غير متشاكلة أفرزت عدة بدائل اصطلاحية له ، حاول المدخل لم شعثها للحصول على مفهوم موحد لها ، ليلتزم البحث بمصطلح ثابت مطرد ، وهو " الشعرية " التماسا لفاعليته النقدية وقدرته الإجرائية .

أما **الفصل الأول** فقد شكل نقطة إرساء بدئية ؛ وبما أنه لا يستطيع أي دارس الانفلات من الأسس التنظيرية التي وضعها القدماء ؛ فقد حاول البحث فيه الإنفتاح على مفهوم الشعرية

بتأصيل تاريخها ، إذ لا يمكننا فهمها إلا بطرحها كسيرورة ، لذا كان استقصاؤنا لها كرونولوجيا ووصفيا ، ولا يسعى هذا الفصل إلى مسح شامل لرواد الشعرية ولايقوى على ذلك ؛ لكنه سيكتفي برصد أهم قاماتها ، فكانت البداية مع "أرسطو" القمين بأن يؤصل لجدارته في تبني أول شعرية وأول لغة واصفة وبعدها معاينة التأملات الريادية والمبادىء التي وضعها الشكلانيون الروس لإرساء علم أدبي دفع الدراسات النقدية قدما وأضفى صرامة وتماسكا على النسق المعرفي والمنهجي للشعرية ، وقد تبلور ذلك في الطرق المعرفي الذي اتبعه "تودوروف" الذي شكلت أعماله منعرجا هاما في مسار الدراسات الشعرية ، باعتباره أبرز محترفي النظرية الأدبية والممثل الأجدر للبنيوية ، والذي أسس بصورة ألمعية لمفهوم الشعرية ..

ثاني الفصول حمل عنوان "الشخصية من المحاكاتية إلى العلامية "؛ فبما أن سرود " غادة السمان " لاتنزع إلى طرح نماذج شخصيات مرسومة الملامح ونظرا لأن الشخصية علامة في عرف السيميائية السردية ، وهي نتاج عمل تأليفي ؛ يشترك في تمثله المؤلف والقارىء ؛ حين تنخرط في المحفل التداولي فإن هذا يخول لها أن تطرح للقراءة والتأويل ؛ لذا فقد كانت مقاربتنا لها علامية إذ يبدو جليا في دراسة الشخصيات ذلك التوظيف المتنوع لكثير من الآليات الإجرائية التي أدرجها " فيليب هامون " في نمذجته للشخصيات السردية.

أما **الفصل الثالث** ، فقد عنونته بـــ : "الاشتغال الشعري لأفضية المحكي" وفيه رصد البحث افتتان سرود " غادة السمان " بالفضاء كمكون جوهري أيما افتتان ؛ حيث اكتسب عندها دلالة خاصة للغاية ، حين انتسج مع المحكي ولعب دورا عامليا في مغامرة الكتابة ،

وكف عن كونه معطى جاهزا ، حين انخرط في محفل التلقي ؛ ليغوي القارىء باستشفار دلالاته المندسة طي مناطق الإشتهاء في جسد النص. وهذا قمين بجعل المقاربة التأويلية للفضاء إخصابا للمقروئية ، ورصدا لاشتغال نسقه العلائقي ، الذي يشترع في القصص عوالم تخييلية متنكرة ومفارقة لعوالم الواقع ، توجَّب تملي خطابها المضمر والإنصات إلى هسهستها السارية في معمار النص الذي يشيده الفضاء كمكون بؤري في حقل المحكي ، إذذاك يتقاسم الاشتغال العاملي مع الشخوص وينازعها البطولة كما يؤدي دورا بارزا في اقتصاد السرد بارتباطه بمكون جوهري وهو اللغة .

أما **الفصل الرابع** فقد حمل عنوان ، شعرية الإنحرافات الزمنية ؛ حيث تم فيه رصد الاشتغال الشعري لمقولة الزمن في قصص المجموعة ، وتبين مدى تفنن الكاتبة في طرق تصريفها لمستوياته المختلفة والمتعددة ، من خلال خرق نظامه واللعب به وخلق إيقاع في السرد ، مكسرة عمود التراتبية الكرونولوجية للأحداث ، معتمدة تقنية المفارقات الزمنية المبنية على الاسترجاعات والاستباقات ؛ التي هي أساس الإخراج السردي للعلاقات الزمنية القائمة بين زمن القصة وزمن الحكاية ، مبتدعة كتابة شعرية ؛ مما جسد قدرة الكاتبة ومهارتها في صنعتها.

هذا وقد جاءت الخاتمة في نهاية البحث لتورد أهم النتائج المتوصل إليها والتي تبقى قاصرة في ظل الطابع المنفتح للنص ، فمادام النص مفتوحا فشعريته تبقى مفتوحة أيضا .

لقد حاول البحث قدر الإمكان أن يوظف أدوات إجرائية مراعية لمعاييرالجنس الأدبي للقصة ، باعتبار هذه الأخيرة شكلا مصغرا للرواية ؛ لذا كان اتكاؤه على المنجز النقدي حول

الرواية وتطبيقه على القصة مشروعا ولامناص منه ، مع مراعاة الفروق النوعية بينهما ، وبما أن النص هو الذي يطرح الإمكانات الإجرائية لمقاربته ويرجحها تحت إملاء صيغة الهيمنة ؛ فقد فرضت نصوص مجموعة "القمر المربع" ملامحها الخاصة التي تبرز شعريتها ، والتي ستضطلع المطارحة النصية إجلاءها معتمدة السيميائية كخلفية منهجية لامتلاكها كفاية إجرائية في إضاءة وإبراز الخصوصية النصية والتأويلية لقدرتها على تعزيز القارىء باستراتيجيات قرائية ، وقد زاوج البحث بين هذين المنهجين إيمانا منه أن النص الأدبي يغدو يتيما متوحدا إذا نقص من حضن الدراسة ذراع ؛ ومن ثم كان رهان البحث هو محاولة المحافظة على قراءة متماسكة ؛ في ظل الطابع الصارم للسيميائية والطابع المنفتح للقراءة التأويلية ؛ والاحتراز من الانزلاق في تبني أحدهما .

وجدير بالذكر أن نلفت الإنتباه إلى أنه بالرغم من أن نصوص "غادة السمان " من الصنف الذي يستكتب القارىء ؛ إلا أن البحث يؤشرإلى قلة الدراسات الجادة المتناولة لها ؛ فهي مازالت محتفظة بنظارتها و لم تنل حضها من الفحص النقدي ، وعليه فإن هذا البحث يتشوف إلى أن يقدم إسهاما متواضعا في مقاربة النص السردي السماني ، خائضا في ذلك السجال اللامتناهي القائم في متونه والمشروع على آفاق التأويل الرحبة .

ولقد هيأ له كل ما كتب في حقل الشعرية نقطة ارتكاز للخوض في مباحثها تحقيقا للتقصي المعرفي ؛ ولكي تتحسس الدراسة طريقها نحو العلمية فقد أفادت من الجهد التراكمي الذي حصله البحث النقدي لأبرز محترفي النظرية الأدبية ، ومنهم جماعة الشكلانيين الروس ،

جيرار جنيت ، تودوروف رولان بارت ، بول ريكور ، أمبرتو إيكو ...واستعانت بغير قليل من المراجع التي اغتنت بها البيبليوغرافيا الواسعة المخصصة بمدونة الخطاب النقدي ونذكر على سبيل المثال : مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم لحسن ناظم ، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق لمحمد القاضي ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـــ السرد ـــ التبئير) لسعيد يقطين مدخل إلى السيميائيات السردية لسعيد بنكراد ، مدخل إلى نظرية القصة لسمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية لعبد العالي بوالطيب ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ليمنى العيد ....إلخ ...

وفي الأخير، لايسعني إلا أن أتوجه بكامل العرفان إلى العراب الأول لهذا البحث الدكتور "محمد زغينة " تغمده الله برحمته ، والذي كان قد تركه يتيما لولا أن حنا عليه شخصا مشرفيه الدكتور" السعيد جاب الله " والدكتور "العادل خضر" ـــ جامعة منوبة ـــ وتكفلاه بالاهتمام والمتابعة وقد تعلمت منهما كيف أني قبل أن أكتب سطرا يجب أن أفكر دهرا... كما أزجي كامل شكري للدكتور" الطيب بودربالة " الذي علمني أن الأحجار التي ستعثرني ستكون أثمن من كل الأحجار الكريمة ....

دون أن أنسى بالذكر كل من أمد لي يد العون ، ولوبإلماعة توجيه ....

وأسأل الله التوفيق والسداد .

المدخل

الشعرية وأهم البدائل الاصطلاحية

الشعرية وأهم البدائل الاصطلاحية :

إن المادة المعرفية لعلم الأدب بحكم حداثتها ؛ لاتزال في طورالإنجاز فعلم الأدب لم تستقم فيه المصطلحات بعد بشكل نهائي ؛ حتى في موطن نشوئها ومرد ذلك البحث الحثيث والممارسة المستمرة في هذا الحقل ، وما يهبه من مستجدات وما يطرحه من إشكالات ومساءلات ، وما يفرزه من مصطلحات يُتوسل بها للولوج إلى عوالم النصوص .

إن بحثنا ـــ " شعرية السرد في قصص غادة السمان " ـــ ؛ وهو يهم باستغوارالمنابت المصطلـــحية لعنوانه ؛ الواردة كـــــكلمات مفتاحية له ، رنت في مسامعه قولـــة لـــ " مصطفى ناصف"، حينما شبه في كتابه "النقد الأدبي نحو نظرية ثانية " المصطلح النقدي بـــ " صلصلة الجرس " ؛ فـــ « الجرس يدق فيسمعه الأدباء ويسمعه أهل الثقافة العربية في مجموعها ، المصطلح إيماء إلى قوى متنوعة . لذلك يتمتع المصطلح بالقدرة على تنبيه أكثر من فئة وأكثر من مشغلة . » [1] ، ولاشك أن هذه الوظيفة التنبيهية للجرس تستثيرفي أي باحث روح التقصي ، مما يؤدي به إلى المعرفة المفضية للكشف ؛ ولا تتمتن هذه المعرفة ولا تكتسب بعضا من يقيـــنيتها ، إلا إذا أرجعنا المصطلح إلى مظانه التي انصهر فيها ، من ثم توجب الإلمام بظروف اشتغـــاله في دائرة الثقافة التي تكون فيها ، باعتبارها مجلى ثقافيا بامتياز، لأن « المصطلح النقدي يركز ثقافة واسعة في بؤرة » [2] ، لذلك توجَّب معرفة أبعاد تلك الثقافة ، وتبين ملابساتها وشروطها وتتبع انشغالاتها ؛ ومراعاة كل جديد أفرزه التراكم المعرفي والبحث المتواصل المحموم في عالم دون جدران أو فواصل ،عالم أصبحت تجمعه الكليات الإنسانية وما تفرزه وتنتجه من إبداعات فنية تمر بمحك التداول العالمي « فظهور الكلاسيكية / الرومانسية / الانطباعية / السوريالية / الوجودية / البنيوية / الأسلوبية عند العرب ، لايعتبر مجرد استيراد

[1] – مصطفى ناصف ، النقد الأدبي نحو نظرية ثانية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقـــافة والفنـــــون والآداب الكويت ، عدد ، 255 ، مارس ، 2000 م ، ص : 10.

[2] – المرجع نفسه ، ص : 10 .

لفكر غربي ، كما يحلو للفكر المؤسساتي اعتباره ، من منظور جدالية أيديولوجية عمياء ، بل هو ظهور طبيعي لروح ((الكليات الإنسانية)) ، التي تبحث عن حوافزها الأدبية والأنطولوجية ، عبر الأجيال والصراعات والمقارنات . »[1] من هذه الشرفة يمكننا الإطلالة على المصطلح ، يحدونا أفق فسيح المنطلق والغاية ، كي نتتبع أداء المصطلح لمعناه المضبوط في مقامه المعلوم ، إذ « يمثل ظهور المصطلح العلمي في أية حضارة ، مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي . فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية. لذا فهو يقترن بنضج ظاهر في التعريفات والتصنيفات العلمية في أية ثقافة إنسانية ، وهو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمة ، كما يمثل في الجانب الآخر قاسما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة » [2] ، فالمصطلح « ليس وثنا»[3] ـــ على رأي" مصطفى ناصف" ـــ بكل ما تعنيه الكلمة من سلطة وأحادية وجمود ، بل هو متعدد زاخر منفتح مرحب بمجاني "المعرفة" ، فهو مطية الدارس في رحلته إلى منطق العلم وهو زاده ومفتاحه ؛ إذ إن « مفاتيح العلوم مصطلحاتها ، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى . فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الإصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال » [4] ولاشك أن جهاز الدوال هذا جهاز لغوي يشترك في إعداده المتخصصون بغرض

[1] – سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) ، دار الكتـــــاب اللبناني ، بيروت لبنان ، سوشبيرس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1985م ، ص : 9.

[2] – فاضل ثامر ، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 م، ص: 170.

[3] – مصطفى ناصف ، النقد الأدبي نحو نظرية ثانية ، ص : 9 .

[4] – عبد السلام المسدي ، قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1984 م ، ص :11.

التواصل العلمي فهو يحمل وظيفة تداولية بامتياز، و« إذا كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الجماعية فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة ، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب اصطلاح . فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول ، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كما وأضيق ذمة ..»[1] ؛ ومن ثم تميز المصطلح بالكثافة والاكتناز والحمولة المعرفية باعتباره لغة اللغة أو ما يسمى بالميتالغة أو اللغة الواصفة ، كما يشير إلى ذلك "فاضل ثامر" حين يرى أن « أي مصطلح ، لاينطوي على لغة اعتيادية Language وإنما يتشكل في لغة واصفة أو انعكاسية أو مايسمى أحيانا " ماوراء اللغة " أو ميتا ـــ لغة Meta_ Language وهو بهذا يمثل درجة عالية من التجريد ، إلا أنه تجريد مفهومي على مستوى اللغة الواصفة وليس تجريدا رياضيا مختزلا »[2] ، فهو إذن خلاصة الفكرحين يسمي مفهوماته أو تعاريفه أو مقولاته ... تسمية منتظمة مقننة ، متوسلا اللغة باعتبارها وعاء أوبالأحرى تمظهرا له.

يشير"توفيق الزيدي " في إطار مشروعه في تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية إلى أن مسألة المصطلح عند الغرب غدت موضوع علم مستقل ومستقر هو الاصطلاحية La Terminologie ، التي تعنى بالجانب النظري والتي تولد عنها علمها وهو المصطلحية La Terminographie ،التي تعنى بالجانب التطبيقي للمصطلحات جمعا ودراسة ونشرا،كما يشير الباحث إلى أن النشاط الاصطلاحي في الغرب كانت وراءه المؤسسات تسخر له التكنولوجيا والأموال[3] ، هذا عكس مانجده عند العرب ، حيث لانعثرفي دراساتهم إلا على بعض الاجتهادات المحتشمة غير المدعمة ، التي لا تفي بمطلوب البحث الاصطلاحي في إطار

---

1 – المرجع نفسه ، ص :13.

2 – فاضل ثامر ، إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الحديث ، مجلة نزوى
http:/www.nizwa.com/article,php?id=271

3 – ينظر: توفيق الزيدي ، في علوم النقد الأدبي ، قرطاج ، تونس ، ط1 ، 2000 م ، ص: 33 ، 34 .

"الإصطلاحية " أو "المصطلحية " كعلم مؤسس عند الغرب ، مما أسهم في تصعيد أزمة المصطلح في نقدنا العربي أو ما أسماها "عبد السلام المسدي " المعضلة الإصطلاحية * ، ولاشك أن هذه الأزمة أو المعضلة فجرها الضغط المعرفي وعدم مراعاة خصوصية الاستعمال وأفرزها الاختلافات اللسانية بين اللغويين والدارسين والمترجمين ؛ و« يبدو أن مرد اختلاف اللغويين العرب في النقل والتعريب هي المنطلقات الفلسفية ، والمدارس التي ينتمي إليها كل دارس أو باحث . »[1] جعلتهم يتعدون عن هدف المصطلح المتمثل في « بناء تعاريف تعيينية مخصوصة »[2].

فإذا تمعننا الرصيد المصطلحي الرائج للفظة "**الشعرية**" فإننا نجده ضاجا ومتعددا حتى عند الناقد الواحد ؛ يحيل إلى متصورات نقدية عدة غير متشاكلة ؛ فقد أحصى " يوسف وغليسي " في كتابه الموسوم " الشعريات والسرديات " البدائل الإصطلاحية للفظة "Poétique" حيث قام بمسح شامل ومضن للعديد من الكتب العربية التي اشتغلت على ترجمة

---

* ـــ ينظر: كتابه : الأدب وخطاب النقد ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004 م ، ص : 144.

[1] – رابح بوحوش ، الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ، الموقف الأدبي، عدد 414 ، أكتوبر 2005 م .

http:www.awu_dam.org/mawkifadaby/ind_mokif414,htm

[2] – باتريك شارودو ، دومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب ، تر : عبد القادر المهيري ، حمادي صمود ،المركز الوطني للترجمة ، تونس ، دار سينترا ، تونس ، دط ، 2008 م ، ص:550 .

هذه اللفظة وتوصل إلى تجميع مايزيد عن ثلاثين مصطلحا [1] ، وقد قام قبله "حسن ناظم"في كتابه "مفاهيم الشعرية "بوضع مخطط توضيحي شامل للترجمات المتعددة لنفس المصطلح .[2] والتي لايتسع المقام لذكرها كاملة ؛ لذا سوف نحاول في هذا المدخل لم شعث أهم هذه البدائل الاصطلاحية علنا نتحصل على مفهوم موحد لها.

يرى "حسن ناظم" أن لفظة (الشعرية) هي المقابل المناسب لـــ (Poetics) مستندا في ذلك إلى شيوع لفظة (الشعرية) في كثير من كتب النقد ، مما يثبت صلاحيتها كمصطلح متفق عليه .[3] أما "رابح بوحوش" فقد نظر إلى" Poetics " «على أنه مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات : "poeim" ،وهي وحدة معجمية : "lexeme"تعني في اللاتينية " الشعر " أو القصيدة ، واللاحقة " ic" وهي وحدة مورفولوجية "morpheme " تدل على النسبة ، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي واللاحقة "s" الدالة على الجمع . »[4] ومن الملاحظ أن علمية الشعر العربي قد لازمته منذ نشوئه باعتباره فنا له قواعده وأصوله وبالعودة

---

[1] – للاستزادة ينظر: يوسف وغليسي ، الشعريات والسرديات ، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم ، دار أقطاب الفكر ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2007 م، ص : 36، ، 37، 38 ، 39 ، 40 .

[2] – ينظر: حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج ، والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994م ، ص: 18.

[3] – ينظر: المرجع السابق ، ص: 17 .

[4] ــ رابح بوحوش ، الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ، http:www.awu_dam.org/makifadaby/ind_mokif414,htm

إلى مادة شعر في "لسان العرب" فإنه يتوضح لنا أنها وردت بمعنى « علم (...) وليت شعري :أي ليت علمي أو ليتني علمت (...) وأشعره الأمر وأشعره به : أعلمه إياه . وفي التتريل : وما يشعركم أنها إذا جاءت لايؤمنون أي وما يدريكم (...) والشعر : منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا ..» [1] ، وهنا تتبدى لنا العلاقة الوطيدة بين الشعر وبين العلم والمعرفة ، وعن الخصوصية النوعية للشعرعند العرب عن بقية أنماط القول ، فهو ديوانهم وسجل مآثرهم ، لذا فقد فكر العرب بوضع عمود لهذا الشعريكون بمثابة علم محكم له أسسه وقواعده ؛ لذا فقد «كانت قضية عمود الشعر إرهاصا متقدما بوضع أسس علمية تفسر الإبداع الشعري وربما تكون نظرية النظم الجرجانية أعلى تلك الأسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة » [2] ، فنستطيع القول أن الشعرية هي العلم المحكم للقول الشعري ولصناعة الشعر عند العرب ، ويقترب هذا مما تعنيه اللفظة عند الغرب، وتحديدا عند أرسطو في كتاب "فن الشعر" ؛ حيث يشير" إبراهيم حمادة " مترجم الكتاب إلى أن عنوانه الأصلي هو :(DE POETICA) وأن أقرب ترجمة حرفية له : هي : " فيما يتعلق بما هو إنتاجي " أو " ما يختص بعلم الإنتاج ". مشيرا إلى أن العلوم بالنسبة لأرسطو كانت تنقسم إلى ثلاثة أنواع : علوم نظرية، وعلوم عملية ، وعلوم إنتاجية ، والهدف المباشر لكل هذه العلوم هو " أن نعرف " ؛ أما العلوم الإنتاجية كالشعر والخطابة فهي تعنى بصناعة الأشياء ،

[1] – ابن منظور لسان العرب ، م 3 ، ص: 442(مادة : شعر) .

[2] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص:26 .

كالبناء والنسيج وكل ما ينتجه الإنسان كوضع القصائد والخطب وعلى هذا ، فكتاب "البويطيقا " يمثل العلوم الإنتاجية في نظام الفلسفة الأرسطية ؛ فهو لا يهتم بمعرفة الفن لمجرد معرفته لذاته ، ولا أن يهدف إلى تحقيق حقائق عالمية ثابتة عن الأشياء كالعلوم النظرية وإنما يهدف إلى مجرد المساعدة في صنع شاعر جيد ، عن طريق صياغة قواعد لنوع شعري معين لا تدعي لنفسها صفة الجزم النهائي.[1]

كما يشير كل من "أوزوالد ديكرو"و"جان ماري سشايفر " في "القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان" إلى توافقهما مع استعمال المصطلح عند "أرسطو" في نصه التدشيني ؛ فالشعرية عندهما هي « دراسة الفن الأدبي بوصفه خلقا كلاميا . »[2] كما نجد أن " رومان جاكوبسون " يؤكد على علاقة الكلمة بالخلق والتصميم في اللغتين اليونانية والصينية في قوله :«إن الدلالة الرئيسية لمصطلح Poesie في اللغة اليونانية القديمة هي ((الخلق)) ؛ وفي التقليد الصيني القديم نجد أن Shih بمعنى ((شعر ، فن لفظي)) وShih بمعنى ((غاية ، تصميم ،

---

[1] – ينظر: أرسطو طاليس ، كتاب فن الشعر ، تروتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، دط ، دت ، هامش رقم :1 ص: 59.

[2] – أوزوالد ديكرو ، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر : منذر عياشي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2007 م ، ص 176.

هدف)) هما اسمان ومفهومان جد مترابطين ، وإن صفة الخلق والغائية الواضحة في اللغة الشعرية هي ما كان يبحث الشباب الروس عن اكتشافه »[1] .

وإذا تملينا جيدا الأصل اللاتيني للكلمة ، ودلالتها في هذه اللغة وهـــــــــــــــو « (Poetica)المشتقة من الكلمة الإغريقية (Poètikos) بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون ـــ خلال القرن 16 م ـــ بمعنى كل ماهو مبتكر خلاق" Inventif" أو بصيغة الإسم المؤنث (Poiêtikê) المتداولة خلال القرن السابع عشر ـــ بالمفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب الشعر ، وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريـــــقي (Poiein) بمعنى : فعل أو صنع »[2] ، وهنا يتبدى لنا سؤال الشعرية الذي لايسقط بالتقادم ، وهو سؤال الكيف ، عن سر / الصناعة / الصياغة / الإنتاج ؛ والذي لما ينفك يطرح منذ العهد الأرسطي ... وعلـــى رأي " رولان بارت " فـــ « عندما يضع الشـــعري (Le poeTicien) نفسه أمام العمل الأدبي ، فإنه لايسأل : ماذا يعني هذا ؟ ومن أين جاء ؟ وبأي شيء يتعلق ؟ ولكنه يسأل نفسه ببساطة وبصعوبة أكثر : كيف صُنع هذا ؟ ولقد طرح هذا السؤال ثلاث مرات من قبل في تاريخنا : إن للشعرية ثلاثة معلمين : أرسطو (لقد أعطى في كتابه الشعرية التحليل البنيوي الأول لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه) . وفاليري (الذي طلب أن يصار إلى إنشاء الأدب بوصفه

---

[1] – رومان جاكوبسون ، نحو علم للفن الشعري ، ضمن نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس تر : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط المغرب ط1 ، 1982 م ، ص:26.

[2] – يوسف وغليسي ، الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم ، ص : 14.

موضوعا للغة) . وجاكبسون (الذي يعطي اسم " شعرية " على كل رسالة تجعل القصد قائما في دالها الكلامي الخاص) . »[1] ، ولقد وضع " بارت" بقولته هذه يده على المفاصل الهامة للعمود الفقري لهيكل الشعرية العالمية بداية من مؤسسها الأول "أرسطو" إلى "فاليري*" إلى" رومان جاكوبسون" الذي تمخضت جهوده اللسانية عن تحديد تعريف للشعرية « باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية »[2] ، كما يرى عبر قولته الشهيرة أن « موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما "الأدبية " Litterarité أي مايجعل من عمل ما عملا أدبيا » [3] ، وعلى هذا الأساس يتبدى لنا أن ترجمة "عبد السلام المسدي" لها في كتابه " الأسلوبية والأسلوب " بـــ : " الإنشائية " له مايبرره وما يسوغه لأن ترجمته قد استندت إلى ـــ الدلالة الأصلية التي يشير إليها الفعل الإغريقي الدال على " الصنع والخلق والإنشاء". كما

---

[1] – رولان بارت ، هسهسة اللغة ، تر : منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط 1 ، 1999 م ص: 251 .

* ــ « في فرنسا بادر بول فاليري إلى إنعاش الشعرية بمفاهيم تشبه شبها مثيرا للدهشة مفاهيم الروس التي لم يكن يعرف عنها شيئا . كما أنه آمن أيضا باللغة الخاصة للشعر وبغلبة الشكل . لقد شغل فاليري كرسي الشعر المستحدث في الكوليج دي فرانس من عام 1937حتى عام 1945. » . ـــــــــ رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر: حنا عبود ، الأهالي للطباعة والنشر ، دمشق ، سورية ، ط 1 ، 2000م ، ص: 64.

[2] – رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، بلغدير، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1988م ، ص: 35 .

[3] – بوريس إيخنباوم ،((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس تر: ابراهيم الخطيب ، ص :35.

يشير "المسدي" إلى أن « الإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها وتستند إلى مبادىء موحدة ، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميز نوعيا بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها » [1] ، بمعنى أن الإنشائية تزود الدارس بما يقارب به الظاهرة الأدبية باعتبارها تجل خاص للأدوات التعبيرية التي اشتغل عليها المبدع منتجا شكلا خاصا من الأشكال الأدبية .

ويتبع "المسدي " في ترجمته الكثير من النقاد والدارسين التونسيين ، ففي معجم السرديات الذي أعده مجموعة من الأساتذة الباحثين التونسيين في مجال التأليف المعجمي في حقل السرديات نجد أن Poétique/ Poetics تترجم إلى"إنشائية" وهي « تعد علما شاملا يهتم بالسردية بالنسبة إلى الفن القصصي وبالشعرية بالنسبة إلى النص الشعري وبالدرامية (Théâtralité) بالنسبة إلى المسرح . »[2] أي أن الإنشائية لاتخص جنسا واحدا من أجناس الإبداع الأدبي بل تتعمم كنظرية إجرائية لتحليل أي نص أدبي بغض النظر عن انتمائه النوعي .

ويذهب " أحمد الجوة " نفس المذهب حين يرى أن المدى المفهومي للفظة "الإنشائية" التي تجد أصلها التأثيلي في الفكر الإنشائي الأرسطي لاينحصر في جنس من أجناس الإبداع

---

[1] – عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ، ليبيا ، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت ، لبنان ، ط 5 ، 2006 م، ص:130 .

[2] – محمد نجيب العمامي ، ضمن : معجم السرديات ، مجموعة من المؤلفين ، إشراف ، محمد القاضي الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، تونس ، لبنان ، ط1، 2010 م ، ص:43 ، 44.

اللفظي ، ولا حتى في هذا الإبداع ذاته لأن الفعل الإنشائي أوسع من أن يحد بفن من الفنون التي أبدعها الإنسان ، ومن أن ينحصر في الشعر [1] .

وقد استدل " أحمد الجوة " بـــ " أرسطو " حين اعتبر أن المحاكاة مبدأ لكافة الفنون قاطبة مهما اختلفت وسائل تعبيرها ، سواء كانت مادة أو حركة أو لونا أو شكلا حيث يقول : « فشعر الملاحم وشعر التراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورمبي ، وأكثر ما يكون من الصفر في الناي واللعب بالقيثار ـــ كل تلك ، بوجه عام ، أنواع من المحاكاة ، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء : إما باختلاف ما يحاكى به ، أو باختلاف ما يحاكى ، أو باختلاف طريقة المحاكاة . فكما أن من الناس من إنهم ليحاكون الأشياء ويمثلونها بحسب مالهم من الصناعة أو العادة بألوان وأشكال ، ومنهم من يفعل ذلك بواسطة الصوت فكذلك الأمر في الفنون التي ذكرناها ، فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع ، إما بواحد منها على انفراد أو بها مجتمعة . » [2] ، لذا فـــ " الإنشائية " حسب " أحمد الجوة " لا تخص الشعر وحده لا في زمن أرسطو ، ولا في زمننا الذي زالت فيه الحدود بين الأجناس الأدبية وظهر من يدعو إلى مفهوم جامع وهو الكتابة، لذا فلفظة " الإنشائية " لم ينلها التضييق الذي توحي به

---

[1] – ينظر : أحمد الجوة ، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية ، قرطاج للنشر ، صفاقس ، تونس ، ط 1 ، 2007 م ص:174.

[2] – أرسطو طاليس ، كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، تح وتر : شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للترجمة والنشر ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 1967م ، ص : 28 .

لفظة الشعرية [1] ، كما لا يتوانى هذا الناقد عن طرح سؤاله الإنكاري : « أليست مماثلة الإنشائية بالشعرية مماثلة تجر الإبداع العام إلى إبداع خاص هو الشعر والحال أن الشعر ذاته صار يتغذى من أنساغ ليست من مكونات جسده في الأصل وذلك من قبيل السرد والفضاء الطباعي والحوار؟!»[2] .

لذا فلفظة "الشعرية" تثير لدى السامع الثنائية المزعجة " شعر،نثر" والتي أثارت من التوتر ما أثارته في تاريخ البلاغة العربية ، خاصة في مسألة تصنيف القرآن الكريم ، الخطاب الإلهي المعجز المتميز نوعيا عن كلام البشر وفي مسألة الخلاف حول هل هو شعر أو نثر ؛ وقد أشار "صلاح فضل" إلى إشكالية « وضع " القرآن الكريم " في خارطة الأجناس الأدبية العربية ، فقد أدرجه البلاغيون ــ تحرجا وتقوى ــ في مجال النثر ، ثم لم يلبثوا أن أدركوا أنه مفعم بعناصر الشعرية الحقة فقدموه في البلاغة على الشعر مع اعترافهم بأن الشعر عموما أبلغ من النثر ، ولهذا فإن الحل الذي قدمه " طه حسين " في العصر الحديث يستجيب لشروط التقسيم العلمي لأنماط الخطاب ويحل بعض إشكالياته في الثقافة العربية ، وذلك عندما رأى أن القرآن ليس بشعر وليس بنثر وإنما هو" قرآن " على أساس تخصيص مرتبة متميزة ، تخرج عن الثنائية المرهقة بين الشعر والنثر التي أدت إلى كثير من مظاهر اضطراب الأحكام والمعايير البلاغية . » [3] ،

---

[1] – أحمد الجوة ، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية ، ص:174.

[2] – المرجع نفسه ، ص : ن .

[3] – صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ، عدد : 164 ، أوت ، 1992م ، ص:68 ، 69 .

كما يوعز " أحمد الجوة " رواج مصطلح "الشعرية" في الأوساط النقدية العربية إلى نزوعهم إلى المماثلة والمزاوجة بين مصطلح أجنبي يستعمل في التنظير الغربي معادلا للظاهرة الإبداعية بالمادة اللسانية وغير اللسانية ، ومصطلح صاغه البلاغيون والفلاسفة العرب في أزمنة قديمة حين كان الشعر في حضارة العرب عنوان ثقافتها ، كما يرجع إحجام العلماء العرب عن إجراء مصطلح" الإنشائية " إلى تحرجهم من نسبة الفعل البشري إلى الفعل الإلهي ، وإلى عدم تمثلهم للإنشاء بما هو خلق وابتكار ينجزهما المبدع في أي إبداع تخير[1] ، ولعل هذا التحرج هو الذي عطل العلماء العرب عن تمثل الواقعة الأدبية كما تمثلها " الشكلانيون الروس " « ثم إن الأصل التأثيلي الذي تولد منه مصطلح الإنشائية عند " أرسطو " ، (Po�ein) والأجواء الأسطورية التي وظفها الشعراء الإغريق في تأليف المآسي والملاحم ، كانت غريبة عن ذهنية العرب المسلمين غرابة شوهت ترجمة النص الأرسطي»[2].

وقد تنبه " المسدي " بذكـــاء لمـــاح أن ترجمة البعض لفظة (Poétique) إلـــــى" الشعرية " يحد من الحقل الدلالـــــي للفظة الأجنبية ذات الأصل اليوناني ولذلك يعمد البعض إلى التعريب فيقول : ((بويطيقا)) ويفضلون هذه اللفظة المنقولة عن اليونانية لتفادي الخروج عن المعنى الأصلي لها ؛ وبالتالي تفادي السقوط في أزمة المصطلح . والسبب في ذلك أن اللفظة لاتعني الوقوف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما .[3] ، فالأشارة

[1] – أحمد الجوة ، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية ، ص:175، 176.

[2] – المرجع نفسه ، ص: 176 .

[3] – ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص:130 .

التلفظية والدلالية لكلمة شعرية لاتخلو من مراوغة ؛ كونها تحيل مباشرة إلى لفظة شعر دون نثر لذا ؛ فمصطلح ((بويطيقا)) يدل على تداخل وتطويع لغة للغة أخرى وهذا يوحي بتعايش وتصالح لغوي وفكري أيضا « فاللغات البشرية ذات قابلية اجتماعية للتعايش والتضافر على احتمال معاني المعرفة ... » [1] .

كما يترجمها "سعيد يقطين إلى "بويطيقا " تلافيا لاختلاط مصطلح الشعريات بالسرديات ، فيما يرى أن البويطيقا هي العلم الكلي والأصلي ، الذي تندرج ضمنه كل من ("السرديات" و"الشعريات") كاختصاصين جزئيين "السرديات" المهتمة بالخطاب السردي، و"الشعريات" التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري. [2]

كما يقترح "عبد الملك مرتاض" مصطلح "الشعريات" ـــ بصيغة الجمع ـــ ليتمحض للنظرية العامة للدراسة النقدية والجمالية المتخصصة للكتابة الشعرية وذلك لتـــميزها عن " الشعرية " بصيغة الإفراد ؛ التي تقتصر على النهوض بالوصف التي كانت من أجله ، أي تحديد خاصية الموصوف وطبيعته ، وقد أعزى "مرتاض" اصطناعه لهذا المفهوم أي "الشعريات" قياسا ومجاراة لمصطلح "اللسانيات" المأنوس (Linguistique, Linguistics) الوارد في الفرنسية والإنجليزية فضلا عن أن مصطلح (Poetics) وارد في اللغة الإنجليزية في صورة الجمع أيضا

---

[1] – عبد الملك مرتاض ، من عوائص ترجمة المصطلح النقدي ، ضمن : مائة قضية ... وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة ، دارهومة ، الجزائر ، دط ، 2012 م ، ص : 372.

[2] – ينظر: سعيد يقطين ، الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1997م ، ص : 23.

.[1] ، وفيما يخص مصطلح الشعرية فهو يتمحض « لما يقابل في اللغة الفرنسية (La Poéticité) فتكون بمعنى الهيئة الفنية أو الحالة الجمالية التي تمثل في نسج النص لتجعله مشتملا على خصائص فنية تميزه عن النص النثري» [2] .أي أن مصطلح " الشعرية "يعني الخاصية التي تبين الكيف والوصف لطبيعة الإبداع الأدبي .

توحي لفظة الشعرية بعنقود من المعاني... وما أكثر ما يتقلب الباحث غير العارف بين بدائلها الاصطلاحية حائرا مضطربا ؛ ولاشك « أن الحيرة في التعامل مع المصطلح النقدي الغربي Poetics لم تكن أبدا حيرته وحده ، ولكنها حيرة جيل كامل أمام مصطلح نقدي مستورد . » [3] ، جعلته يتردد بين دلالته اللغوية ودلالته الإصطلاحية ؛ وغير خاف على الدارس أن « لعبة التجوال باللفظ الواحد بين دلالته في الرصيد اللغوي المشترك ودلالته في المنظومة المصطلحية المخصوصة لهي السوس الآكل لصرامة الفكر ينخرم به ميثاق المعرفة انخراما لا راتق له لاسيما إذا جاء على لسان الذين من المظنون فيهم أنهم أهل الذكر وأهل الدراية ومما لا مجال للشك فيه ولا للتردد في التسليم به أن الحركة النواسية ذهابا وإيابا بين المدلول المعجمي

---

[1] – ينظر : عبد الملك مرتاض ، من عوائص ترجمة المصطلح النقدي ، ضمن :مائة قضية ... وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة ، ص : 371، 372.

[2] – عبد الملك مرتاض ، مفهوم الشعريات في النقد العربي ، مجلة بونة للبحوث والدراسات ، العددان : 7ـ 8 ،محرم 2007 م ، بونة للبحوث والدراسات ، عنابة ، الجزائر ، ص:15 .

[3] – عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقـــافة والفنـــــون والآداب ، الكويت ، عدد ، 272 ، أوت ، 2001 م ، ص:156 .

والمدلول الاصطلاحي عند استعمال اللفظ الواحد وعلى مراتب الخطاب العلمي الواحد لهو تداول هاتك لحرمة المصطلح ، دائس على كينونته الذهنية . ومن كل ذلك يتولد انفكاك البنية المعرفية فتسيل حصون قلعتها وتتلاشى ركائزها المرجعية . » [1] ، وتفاديا لهذا توجب علينا صياغة عقد ضمني مع قارىء بحثنا الراهن على أن البحث سيلتزم بمصطلح واحد ثابت مطرد وهو" الشعرية "التماسا لفاعليته النقدية وقدرته الإجرائية في حقل المعرفة النقدية ، بناء على رأي "عبد السلام المسدي" الجازم بأن « الاصطلاح يتضمن قانون العقد الذي مستنده مبدأ الاطراد ، ومن ذلك يخلص أن الاصطلاح متراهن مع مبدأ الاستعمال والتواتر» [2] .

---

[1] – عبد السلام المسدي الأدب وخطاب النقد ، ص:149.

[2] – المرجع السابق ، ص:160 .

الفصل الأول
تاريخ الشعرية

أولا : الشعرية الأرسطية (كتاب " فن الشعر" وتنويعاته) :

أ ـــ كتاب فن الشعر لأرسطو :

لايستطيع أي متلق في تناوله للنص الأدبي مهما كان مستواه المعرفي الانفلات من الأسس التنظيرية التي وضعها القدماء ؛ ذاك لأن القيود النظرية ما انفكت تتماهى في الفكر البشري المنخرط في فعالية تطورية دائمة الإستمرار، ومتغيرات متسارعة متلاحقة ؛ فقد « يظن بعض القراء أن النظريات والمفاهيم سوف تقتل تلقائية استجابتهم للأعمال الأدبية . وهم ينسون أن الخطاب " التلقائي " عن الأدب يعتمد اعتمادا لا شعوريا على تنظير أجيال سابقة . فحديثهم عن " الإحساس " و " العبقرية " و " الحميمية " و " الواقع " زاخر بنظرية ميتة أضفى عليها الزمن صفة التقديس ، وأصبحت جزءا من لغة الحس العام . »[1] ولا ينطبق هذا الخضوع الحتمي للنظرية على مجال الأدب فحسب ، فهو يطال ميادين الأنشطة البشرية قاطبة السياسية منها والإجتماعية والإقتصادية ... فقد «لاحظ الإقتصادي ج . م . كيتر J.M.Keynes. ذات مرة بأن أولئك الإقتصاديين الذين لاتروقهم النظرية أو يزعمون أنهم يدبرون أمرهم

* ـ ترجمه " أبو بشر متى بن يونس القنائي " من السرياني إلى العربي سنة 328 ه بعنوان " أبوطيقا " ، كما قام بشرحه وتلخيصه كل من : ابن سينا ، الفارابي ، ابن رشد .

وحديثا ترجمه كل من : محمد خلف الله أحمد ، عاطف سلام في الأربعينيات ، إحسان عباس سنة 1951م عبد الرحمن بدوي سنة 1953م ، شكري عياد سنة 1967م ، إبراهيم حمادة سنة 1983م .

[1]- رامان سلون ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان ، ط 1 ، 1996م ، ص:9 ، 10.

على نحو أفضل بدونها ، واقعون ببساطة بقبضة نظرية أقدم » [1] ؛ إذ لامناص من التناص مع تقعيدات من سبقونا ولافكاك من أفكارالغير، ولامحيد عن ضرورة تمثل النظرية من منابتها الأصلية بغية العثور على جوهر أسئلتها الذي أفرزته ترسبات الذائقة الأدبية المتأثرة بروح عصرها .

تجد الشعرية أصلها التأثيلي في المؤلف النظري والمنهجي " فن الشعر" للفيلسوف الإغريقي" أرسطو" (384ق م ت 322 ق م) ، الذي أرسى فيه المبادىء الأولى لـــ:

" نظرية الشعرية " ؛ حيث استنفذ هذا الكتاب الموجز* ؛ الذي لم يشغل سوى "خمس عشرة صفحة" بمجموع "عشرة آلاف كلمة" باللغة اليونانية في النسخة المحفوظة بمتحف برلين ، والذي شغل من عمره زهاء ثلاث عشرة سنة ، فقد ألفه بين سنتي " 335 ق م و 322 ق م "وهي سنة وفاته ، وقد قضى هذه السنوات باذلا جهدا منهجيا منظما صارما في التدقيق العلمي ، الذي لانكاد نعثرله على نظير، بذله في وصف واستقراء النصوص الأدبية التراثية اليونانية

وقد استدعى هذا العمل الناضج من " تودوروف " في كتابه " الشعرية " أن يصفه أو يشبهه بالإنسان الذي خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب بيد أنه تحفظ عن أن يكون

---

[1] - تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، سلسلة كتابات نقدية 11 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1991 م ، ص: 9.

* ـ يجمع الباحثون على أن أرسطو لم يضع كتاب " فن الشعر " على الصورة اللغوية التي هو عليها الآن ، كي يكون ـ ككثير من كتبه الأخرى ـ في متناول القارئين فأسلوبه التلغرافي الجاف ـ الذي لا يتفق مع خصائص أسلوب أرسطو الأدبي ، مما يدل على عجلة في وضعه وافتقار إلى التشذيب والمعاودة ، وهذا استدعى البعض إلى الزعم بأن الكتاب على حالته الراهنة ليس إلا مذكرات تحضير كان قد أعدها أرسطو ليستعين بها أثناء محاضرة تلاميذه ، ويتولى هو

كتاب "أرسطو" قد خصص في ((نظرية الأدب)) واضعا هذه العبارة بين قوسين مزدوجين ، بحيث ينفي " تودوروف " نفيا باتا أن يكون موضوع المؤلف الأرسطي هو الأدب أونظريته ؛ وإنما هو كتاب في التمثيل أو المحاكاة عن طريق الكلام [1].ويخالفه "نورثروب فراي" "Northrop Frye" في الرأي حينما يرى في كتابه "تشريح النقد" أن « ماعناه أرسطو بكلمة البويطيقا هو نظرية في النقد تنطبق مبادئها على الأدب كله وتبرر كل طريقة نقدية صحيحة . ويبدو أن أرسطو قد تناول الشعر تناول عالم الأحياء لأي نظام من الأحياء فتناول أنواعه وصاغ قوانين التجربة الأدبية العامة ، أي أنه ــ باختصار ــ كتب كما لو أنه كـــــان يؤمن بوجود كيان معرفي قابل للفهم يمكن استكشافه عن الشعر ليس هو الشعر ذاته أو تجربة الشعر من قبل قارئه بل هو البويطيقا » [2] . ويجد الدارس في كتاب "أرسطو" تصنيفا ووصفا أجناسيا لكل من" التراجيديا والملحمة " كما أرسى فيه الكثير من المبادىء النظرية كمبدأ المحاكاة ؛ ومبدأ المحاكاة ليس أرسطيا صرفا إذ « لم يكن أرسطو أول من قال بأن الفن محاكاة ، فقد كان ذاك قولا سائدا في بلاد اليونان استعمله السوفسطائيون ، كما استخدمه أفلاطون .

الشرح والتوسع الشفهيين ، وادعى آخرون أن الكتاب ربما كان مذكرات شخصية لأحد تلامذته ، وفريق ثالث يرى أن تلك المذكرات ليست إلا ملخصا خاصا ، استخلصه أحد تلاميذ العصر الإسكندري ـ أو بعده من أصول فصول مختلفة كان أرسطو قد دبجها في شيء من التوسع ، وعلى هذا فإن أي نقص أو سوء في الكتاب يعود إلى شخص آخر مجهول . ينظر : أرسطو طاليس ، كتاب فن الشعر ، تر : إبراهيم حمادة ، مقدمة المترجم ، ص : 6 ، 7.

[1] ـ ينظر: تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990 م، ص : 12.

[2] – نورثروب فراي : تشريح النقد ، تر : محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية عمادة البحث العلمي عمان الأردن ، 1991م ، ص:16.

ولكن أرسطو نفث فيه معنى لم يعرف من قبل ولا يشاركه فيه أحد . فأستاذه أفلاطون استعمل لفظ المحاكاة أولا في معنى التقليد ثم بدأ يزيد المعنى عمقا وتركيزا كلما تقدمت به السن وتطورت أفكاره.»[1] ، وقد تراوحت حدود المحاكاة عند " أفلاطون" بين معان عدة خلال مراحل حياته، منها الأسلوب المباشر للشخصية ، ثم ارتدت لبوسا أخلاقيا ميتافيزيقيا حين وصـــــوله إلى نظرية المثل العليا.[2] ، و"أرسطو" أول ناقد دعا إلى قطيعة مع معايير ومفاهيم كانت مكرسة من قبل ، وقد تمثلت هذه القطيعة في نقض جل الآراء المثالية لأستاذه أفلاطون* الذي تتلمذ على يديه وكان من مريـــديه زهاء عقدين من الزمن ، ومنه أخذ مبدأ "المحاكاة " وغيره .

وترتبط المحاكاة عند "أفلاطون" بنظريته في " المُثل "؛ فالفنان بنظره لايحاكي "المُثل" التي هي الصور الخالصة والجوهرالخالد للوجود، والنماذج الأصيلة لكل من " الحقيقة والخير والجمال"؛ بل يحاكي أشكالها المنعكسة في الواقع أو ظلالها في العالم المحسوس؛ وبالتالي فالفنان ينأى عن المُثل بدرجتين وبالتالي عن جوهر الحقيقة، ولهذا طرد الشعراء من جمهورية أفلاطون

---

[1] – أبو الوليد بن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح ، تع : محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، مصر ، ط 1، 1971م ، مقدمة المحقق ، ص : 11.

[2] – المرجع السابق، ص:ن.

*ـــ يزعم البعض أن سبب هذه المعارضة ترجع إلى أن أفلاطون كان قد أوصى برياسة الأكاديمية لابن أخته سبيوسبوس Speusippus بدلا من أرسطوالذي حز في نفسه هذا وهو الذي يرى أنه الأحق في ذلك وأنه أكثر كفاءة من سبيوسبوس ينظر: أرسطو ، فن الشعر، تر : إبراهيم حمادة ، مقدمة المترجم ، ص:12.

المثالية، والمحاكاة عند " أرسطو" تحوير لمحاكاة أستاذه و «جوهر ذلك التحوير في وجهة النظر بين أفلاطون وأرسطو يفرضه وضع المحاكاة mimésis . أفلاطون يعتبر أن كل قصيدة هي سرد diègèsis .. وإلى جانب السردي الخالص ، والمحكي الخالص ، يضع السردي المحاكاتي ، وهو خطاب مباشر يوهم بأن قائله شخص آخر غير الشاعر : وبذلك فإن النص المحاكاتي بصورة تامة بالنسبة له هو النص المسرحي . أخيرا يميز أفلاطون المحكي المختلط ، أي تعاقب السرد الخالص والحوار ، كما هو الحال عند هوميروس أنموذج الشعراء الملحميين . وعلى العكس من ذلك يرى أرسطو أن المحكي الدرامي والمحكي الملحمي ، في التراجيديا والملحمة هما صيغتان للمحاكاتي وبعبارة أخرى فإن المحاكاة تحتل في نظامه وعلى عكس أفلاطون مجموع المجال الشعري . » [1] ، ويمكننا القول ، أن المحاكاة في الفكر النقدي الأرسطي هي المحك الذي يجب أن يمر عليه الجنس الأدبي ؛ كي يثبت وجوده الشرعي في نظريته التحديدية بصرامة والمعيارية بامتياز، والتي أحدثت قطيعة النظرية الجمالية عن النقد الأخلاقي ؛ فمبدأ المحاكاة عند " أرسطو" ذو معنى مسرحي أدائي ؛ لذا فإن الفنين اللذين يتجليا فيه على أكمل وجه ؛ هما " الدراما والتراجيديا ".

وفي هذا الصدد ، يشير " إدوار الخراط " إلى أن فن "الدراما" يعود في أصوله البدائية إلى الشعائر الدينية التي كانت تؤدى عن طريق التمثيل الإيمائي في محاكاة الآلهة ، قبل أن تنتقل إلى

[1] – بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001 م ، ص:18.

القالب الفني الذي سوف تندرج إليه على أيدي شعرائها المعروفين منذ القرن الخامس والرابع قبل الميلاد ؛ هؤلاء الذين تحسسوا مغزى هذه الإشارات وعبروا عنها في أعمالهم الخالدة ، وفيما يرى "جلبرت مري " أن أصـــــــــل كلمة "درومينا " هي الأشياء التي ترى التي اشتقت منها كلمة دراما أي الأداء[1].

من هنا يتبين لنا أن لفظة " محاكاة " ذات حمولة تمثيلية ؛ وهذا مااستدعى الناقد" بيير شارتيه ""Pierre CHartier" أن يفضل لفظة " التمثيل " " representation " عن لفظـــة " المحاكاة " لما فيه من حركية ودرامية لأن المحاكاة عند أرسطو ذات مظهر درامي بل مسرحي ، والقصة أو الحكاية عنده هي جوهر التراجيديا قبل الأخلاق والشخصيات ، فهو يرى أن تلك مزية "هوميروس" الذي جعل من ملحمتيه درامات حقيقية ، وتلك هي علة تفوق التراجيديا على الملحمة [2].

وحسب رأي الناقد " بيير شارتيه " " Pierre CHartier " فإنه لا ينبغي أن نفهم من مصطلح المحاكاة الأرسطي مجرد استنساخ لموضوعها ، فلا بد من الإلحاح على الطابع الإبداعي لها ؛ إذ ينبغي على الشاعر المحاكي أن يؤلف ، قصة وفق قوانين الفن أو تقنياته التي حددها "أرسطو"وبذلك تتحقق لدينا مفهوم "الشعرية" أو فن الشعر بهذا العبور من الموضوع

---

[1] – ينظر : إدوار الخراط ، دراسات في نشأة المسرح ، دار البستاني للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، دط 2003م ، ص: 138 ، 139 .

[2] – ينظر: بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، ص:19.

المحاكى إلى الموضوع الممثل[1] . وعلى ضوء هذا ؛ فإن مبدأ المحاكاة الأرسطي يحقق دلالة الخلق للعمل الفني بامتياز؛ انطلاقا من الطبيعة المنتجة والخلاقة لمحاكاة الفنان وتمثله للطبيعة التي يكمل نقائصها أو يبرز كمالها ؛ وهذا ما يجعل من الفنان خالقا آخر، إذ « عندما يحاكي الشاعر الطبيعة يحاكي عملياتها الخلاقة ، ولا يقلد نتائج هذه العمليات ، ولهذا كان الوزن عرضا غير لازم للشعر . ويمكن لكلمة شاعر (...) أن تدل على أي فنان في النظم أو النثر » [2] الأمر الذي جعل " أرسطو" يفضل الشعر على التاريخ في قوله : « وعلى هذا ، فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه ؛ لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية ؛ أو العامة ؛ بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصـــة أو الفردية »[3] ، وهنا يعلي "أرسطو" من شأن الشاعر الذي حرمه "أفلاطون" من جمهوريته الفاضلة ، متهما إياه بالقصور الأخلاقي وقصوره المحاكاتي وهنا تكمن أعلى تجليات معارضة التلميذ لأستاذه .

وإذا عدنا إلى بعض القضايا النقدية التي تناولها " أرسطو " في كتابه فإننا نجده يؤكد مبدئيا أن " المحاكاة " هي شكل تتجلى فيه سائر أنواع الفنون مهما اختلفت وسائلها وهذه الأنواع تتمايزعن بعضها إما باختلاف:

1-المادة أو الوسيلة.

---

1 - ينظر: المرجع السابق ، ص:19.

2 - أبو الوليد بن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص:12.

3 - أرسطو ، فن الشعر ، ص:114.

2-الموضوع .

3-الطريقة .[1]

وعن اختلاف **الوسيلة** فقد أكد " أرسطو " أن الوزن العروضي وحده لا يصنع الشاعر؛ وإنما يجب توفر مبدأ " المحاكاة " كي يكون العمل شعرا وإلا غدا مجرد نظم ، وذلك هو الفرق بين الشاعر والناظم[2] .

وتختلف الفنون فيما بينها باختلاف **الموضوع** المحاكى ، ولما كان المحاكون يحاكون أناسا يفعلون سواء إن كانوا أفاضل أو أردياء فإنهم يعرضون أناسا أسمى منا أو أسوء أو مماثلين لنا في المستوى العام ، وهذا ما يجعل موضوعات المحاكاة متباينة مختلفة فيما بينها [3] .

أما عن اختلاف **طريقة** المحاكاة في الفنون الأدبية فتكون :

1- إما باستخدام السرد في جزء وفي جزء آخر تتقمص الشخصية شخصية أخرى ثم يروى القول على لسانها كما يفعل هوميروس؛

2- أو أن يكون الأسلوب مباشرا .

3- وإما أن تعرض الشخصيات وهي تؤدي أفعالها أداء دراميا .[1]

---

[1] - ينظر : المصدر السابق ، ص:55.

[2] - ينظر : المصدر نفسه ، ص:57.

[3] - ينظر : المصدر نفسه ، ص:67.

ويرجع أرسطو **منشأ الشعر** إلى سببين أصيلين في الطبيعة الإنسانية :

السبب الأول: الأصل الفطري في المحاكاة التي يرثها الإنسان منذ الطفولة والتي تساعده على تحصيل معارفه الأولى وفي ذلك يفترق عن الحيوان.

السبب الثاني : المتعة التي يشعر بها الإنسان إزاء أعمال المحاكاة والتي لاتثيرها الأشياء قبل أن يحاكيها الفنان وسببها هو متعة التعلم عن طريق استنباط دلالتها وحتى إن كان العمل المحاكى جديدا على المتلقي فالمتعة تتأتى له لا من مبدأ المحاكاة بل عن طريق جودة التنفيذ .

ولما كانت المحاكاة فطرية كالميل إلى الإيقاع والوزن فإن من كانوا مجبولين عليها قد طوروا محاولاتهم حتى تولد الشعر من ارتجالاتهم .[2] معنى هذا ، أن الفنان المحاكي ، والذي جبل على المحاكاة ، التي وضعها في محك التأليف والإبداع المتكرر والمحاولات الإبداعية ؛ هو الذي يتولد الشعر من فمه

بعد هذا ؛ يقسم "أرسطو" الشعر إلى اتجاهين اثنين ، وفقا لمبدأ المحاكاة الفطري وحسب طبع كل شاعر؛ فذو والطباع الجدية يحاكون الأفعال النبيلة فينشئون الترانيم الإلهية ، وذوو الطباع الوضيعة يحاكون أفعال الأردياء فينشئون الأهاجي .[3] وقد عالج " أرسطو" في كتابه شقا

---

[1] – ينظر : المصدر السابق ، ص:72.

[2] – ينظر : المصدر نفسه ، ص:79، 80 .

[3] – ينظر : المصدر نفسه ، ص79، 80 .

واحدا من " الدراما "وهو " **التراجيديا** " ؛ أما **الكوميديا** فيرجح الدارسون أنها عولجت في القسم الثاني من الكتاب وقد ضاعت أو أتلفت معه .

أما عن " **التراجيديا** " ؛ فبعد أن حدد منشأها فقد عرفها بأنها محاكاة لفعل جاد " نبيل " تام له طول معين بلغة ممتعة تختلف باختلاف أجزاء المسرحية ، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لاسردي بأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث ما يسميه أرسطو بـــ "**التطهير**" *.

وبالإضافة إلى العنصر الدرامي فإن المنظر المسرحي يعد جزءا هاما من الجسم التراجيدي ثم يأتي عنصر الغناء واللغة ، بالإضافة إلى الخصائص المميزة لشخصية وفكر الممثلين ، ثم تأتي الحبكة في ترتيب أحداث القصة .

وعليه ؛ فإن الأجزاء الستة التي تنبني عليها التراجيديا هي (الحبكة الشخصية، اللغة، الفكر ، المرئيات المسرحية ، الغناء) [1] .

---

*ــ مشكلة التطهير Katharsis متعلقة بالمشاهد الذي يحدث أن تثار عواطفه وينفعل فيتخلص من تلك العواطف ، وقد تناول المنظرون هذا المبدأ وصاغوا حوله عدة نظريات طوال قرون عديدة ، ويقصد به إجراء علاجي على مستوى الجسد والروح وله علاقة بالجانب الطبي لأن أرسطو « كان ينتمي بحكم ميلاده إلى طائفة أتباع الإله أسقلبيوس إله الطب ، والذين كانت مهنة الطب تتوارث فيهم أبا عن جد . وكان أبوه طبيب بلاط الملك أمينتاس الثالث ملك مقدونيا

(...) وهذه الصلة مع الطب تفسر الاهتمام السائد بعلم الحياة عند أرسطووتأثير هذا على فكره الفلسفي » ينظر :

ــ ألفرد إدوارد تايلور، أرسطو ، تر : عزت قرني ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1992م. ص: 12.

ــ الملحمة :

يقارن أرسطو بين الملحمة والتاريخ ، فالملحمة محاكاة تقوم على السرد الموزون معتمدة على الدراما ، فقصتها تدور حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية متكامل عضويا ، كما يجب أن تختلف عن التاريخ الذي لا يعالج بالضرورة فعلا واحدا ولكنه يعالج فترة زمنية واحدة بكل ما يقع خلالها من أحداث لفرد واحد أو جملة من الأفراد ، فهوميروس في ملحمته اختار جزءا محدودا من حرب طروادة وربط أحداثه الفرعية مع الأحداث العديدة للحرب وبهذا استطاع أن يحدث تنويعات في منظومته .[1]

كما يقارن " أرسطو " بين الملحمة والتراجيديا ، فأنواع الملاحم هي نفس الأنواع التي نجدها في التراجيديا ، فتكون (بسيطة ، مركبة ، خلقية ، متعلقة بمعاناة) وأجزاء " الملحمة "هي نفسها أجزاء "التراجيديا" باستثناء الغناء والمنظر المسرحي وتستخدم "الملحمة" نفس العناصر التي تستخدمها "التراجيديا" ؛ وهي التحول والتعرف ومشاهد المعاناة ، كما يجب تجويد الفكر واللغة فيها .

[1] – ينظر : أرسطو ، فن الشعر، ص 95، 96.

[1] – ينظر : المصدر السابق ، ص197، 198.

وتختلف الملحمة عن التراجيديا في الطول والوزن ؛ فهي غير محددة الطول بينما التراجيديا لا تتجاوز اليوم الواحد . أما عن الوزن فالوزن السداسي البطولي أنسب الأوزان للملاحم فهو الأهدأ والأرزن والأعظم [1] .

وتعتمد التراجيديا على عنصر الإدهاش الذي يسبب المتعة في نفس المتلقي ، بينما تعتمده الملحمة اعتمادا واسعا لأن المشاهد في الملحمة لا يرى الممثلين في حالة حركة [2]، وينبغي على الشاعر أن يؤثر المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل ، وإذا كان الشاعر مضطرا أن يتناول أمور غير ممكنة غير معقولة في عمله فيجب أن يجيد معالجتها فنيا كي يكسبها صفة الاحتمالية [3] .

ــ وهم التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية :

لم يهتم أرسطو في كتابه إلا بالأعمال المنظومة شعرا ؛ والتي تعتمد في تأليفها المحاكاة بالأفعال أي " الأجناس الممثلة " ؛ وهو بهذا التصنيف الصارم المعياري الذي يعتمد قاعدة عامة ، يضرب صفحا عن كل فن لايتمثل هذه الأفعال حتى وإن كانت منظومة ومنها" الشعر

[1] – ينظر ، المصدر نفسه، ص 202 ، 203 ، 204.

[2] – ينظر : المصدر نفسه ، ص ، 204، 205.

[3] – ينظر :المصدر نفسه، 205، 206.

*– من هؤلاء الذين ذكرهم جيرار جنيت في كتابه " جامع النص:

الغنائي والتعليمي " مثلا ، أما الأعمال السردية النثرية فقد تجاهل ذكرها و لم يوردها قط في شعريته ؛ كونها تنتمي إلى مصاف السردي الوضيع.

ومن الملفت للانتباه أن" أرسطو" قد اكتفى بتقسيم ثنائي فقط للأجناس الأدبية (التي تعتمد المحاكاة بالفعل وهي الملحمة والدراما) ، وهذا عكس ما رسخه جل دارسي الأدب بل جل المنظرين عبر العصور، وهو التقسيم الثلاثي المعروف والمتعارف عليه منذ القرن الثامن عشر: (الشعر الغنائي ، الشعر الملحمي الدراما) .

وهنا يعن لنا سؤالان هامان : – لماذا يصر الدارسون على مثل هذا التقسيم ؟

– ما سبب إهمال " أرسطو" للأجناس الأخرى ، واكتفائه بتسليط الضوء على "الملحمة والدراما " دون غيرهما من الأجناس التي كانت معروفة في عهده وما قبل عهده ؟ .

يطرح " جيرار جنيت " "Jerard Genette " في كتابه " مدخل لجامع النص مسألة التقسيم الثلاثي* للأجناس الأدبية من زاوية النقد والمغالطة ويشير إلى أن هذه المسألة قد أثارتها من قبله " إيران هرناس " في دراستها لتاريخ تقسيم الأجناس الأدبية ، حيث رفضت أن يسند التقسيم الثلاثي لأرسطو وتساءلت عن غيابه وترجع ذلك إلى احتمال أن الغنائية الإغريقية لا تمت بصلة للصناعة الشعرية لارتباطها بالموسيقى؛ ولكن قولها يصدق على المأساة أيضا وهنا ينتكس تنبيه " إيران هرناس " ، لأن التقسيم الثلاثي لأرسطو خطأ متجذر في وعينا ولا وعينا

الأدبيين ، ويصفه " جيرار جنيت " بالوهم ، وغياب الغنائي في التقسيم الأرسطي يعود لسبب أعمق.[1]

وقد حاول " نورثروب فراي ""Northrop Frye " في كتاب "تشريح النقد" أن يعيد هذا السبب إلى أن هنالك أبنية كلية للشعر يمكن إدراكها وهي ليست الشعر نفسه ولا تجربته وإنما هي الشعرية Poetics ، فمراتبية الأجناس الأدبية تخضع إلى معيار تفضيلي محدد[2] ، هذا المعيار الذي اتبعه "أرسطو " ذو الفكر التجريبي الذي اتخذ من "التراجيديا" عينة مكتملة ، وواقعة متحققة في عصره ؛ ليستقرىء من خلالها الأبنية الكلية والتي هي"الشعرية" واستطاع أن ينظر للأصول العامة التي سادت في عصره ؛ وهذا هو سر سكوت "أرسطو" عن إيراده لكل من "الكوميديا" و"الشعر الغنائي" في كتابه فن الشعر؛فهو لم يذهل عنهما وقد أسقطهما لغرض منهجي، إذ «لم يكن بحثه في الشعر التمثيلي بأنماطه الثلاث بحثا في قطاع معين من الفن دون غيره بل رام أن يكون مدخله هذا إلى الشعر مدخلا كليا لأنه تناول المسألة الأجناسية انطلاقا

– القس باتو ، سان توما ، أوستن وارين ، نورثروب فراي ، فيليب لوغون ، روبيرت شولز، هيلين سيكسوس ، أما تودوروف في كتابه " الشعرية " فيسند التقسيم الثلاثي إلى أفلاطون وتنظيمها النهائي إلى ديوميد في أواخر القرن الرابع . ينظر : ــ جيرار جنيت، مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، بلغدير ، الدار البيضاء المغرب ، ط 2 ، 1986 م ، ص:17 ، 18 ، 19 .

[1] – ينظر : المرجع نفسه ، ص:16.

[2] – Fry, Northrop Anatomy of criticism Princeton , New JERSY P. 14 نقلا عن حسن ناظم مفاهيم الشعرية ، ص : 23 .

من مبدأ كلي هو المحاكاة ، وهذه سبيل مخصوصة بالتفكير الفلسفي المنشغل دوما بكليات الأمور وبالمقولات المنظمة للظواهر الكونية البشرية » [1] ، ويمكننا أن نعبر عن مبدأ الكلية في المسألة الأجناسية لأرسطو في الترسيمة التالية التي تعبر عن التداخل بين شعرية الفنون ، وشعرية التراجيديا [2]

إنشائيـــة الفنـــون

إنشائية الشعر التمثيلي

وفيما يخص اللبس الحاصل بين الأجناس ، والأخطاء النظرية التي وقعت جراء ذلك فقد حاول " جيرار جنيت " "Jerard Genette" رفع هذا اللبس الحاصل عن طريق تسليـــــــــــــــــــــــــــــــط الضوء على تحريفات الناقدين ومرادفتهم " الأنشـــودة المدحية " بـــ : " الشعر الغنائي " ، وقد عاد للمصدر الأول الذي اقترحه " أفلاطون" واستغله أرسطو من بعده ، وهو الاقتصار في التصنيف على الصيغة الإيـــــــــمائية الصرفة " المأساة والملهاة " والصيغة المزدوجة " الملحمة " [3] ويكون بذلك قد ألغى من دائرة

---

[1] –أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات ، مطبعة التسفير الفني ، صفاقص ، تونس ، دط ، 2004 م ص:50.

[2] – المرجع نفسه ، ص:ن .

[3] – جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص، تر :عبد الرحمن أيوب ، ص : 21، 22 ، 23 .

اهتمامه كل شعر أو نثر لا يمثلان. ونحن نعرف أن " أفلاطون " هو صاحب مبدأ المحاكاة المثالية الأول وعنه أخذ" أرسطو" هذا المبدأ وجعله محاكاة أفعال .

واتباعا للتقسيم الصيغي الأفلاطوني المزدوج فإن "جيرارجنيت" "Jerard Genette" يقترح مصطلحا يعتقد أنه يلائم أكثر من غيره تحديد هذا الصنف وهو" الصيغة " ، فحسب أفلاطون يتكلم الشاعر في الصيغة السردية باسمه الخاص ، وفي الصيغة الدرامية تتولى الشخصيات الكلام[1].

وإذا رجعنا إلى " أرسطو" الذي عاد إليه "جيرار جنيت" بدوره في صدد تفرقته بين فنون المحاكاة ، حين يؤكد أن" المحاكاة " هي شكل تتجلى فيه سائر أنواع الفنون مهما اختلفت وسائلها وهذه الأنواع تتمايز عن بعضها إما باختلاف:

1- المادة أو الوسيلة ⟵ الحركات ، الكلام ، اللغة ، النثر أو الشعر ، الوزن ⟵أي "الشكل" الذي لا يعيره أرسطو أي أهمية في كتابه.

ويمكننا أن نستنتج بناء على التقاء الصنفين المتبقيين المخطط التالي :

2- الموضوع المحاكى ⟵ محاكاة أفاضل أو أراذل .

↑ ↑

3ـــ الطريقة أو الصيغة ⟵ السرد أو العرض المباشر.

---

[1] - ينظر : المرجع السابق ، ص:25 .

وقد جرد " جيرار جنيت" "Jerard Genette" "هذا التقسيم المتوافق مع التقسيم الأجناسي الثلاثي في الشكل التالي: [1]

الصيغة / الموضوع	**المأساوية**	**السردية**
المتفوق	المأساة	الملحمة
المتدني	الملهاة	الشعر الساخر

وثمة قضايا عديدة أشار إليها " جيرار جنيت " "Jerard Genette " في كتابه السابق ، وقد كان له فضل السبق في طرحها وإثارتها ، منها : الترتيب الأجناسي الأدبي ، قضية إهمال الشعر الغنائي عند أرسطو والسكوت عنه في كتابه الشعرية ، وكيف أدمج الشعر الغنائي عنوة في التقسيم الثلاثي دون أي أساس نظري متماسك . ويلاحظ الدارس أن أرسطو ركز على تراجيديا "سوفوكليس" و ملحمة "هوميروس" ووضعهما كعينات لدراسة الجنس الملحمـــــــــي كونهما أرقى وأبلغ ما وصل إليه الإبداع البشري في ذلك الوقت ؛ إذ « ليست الأشعار الهوميرية بداية ، بل بلوغ ، وواضح أنها آتية من تراث أدبي عريـــق . إنها تشيرإلى حضارة راقية تعـــــــود حتى الآشيين في ميسين . » [1] وقد لفت "أرسطو" إلى سر

---

[1] – المرجع نفسه ، ص: 26.

تفرد "هوميروس" عن بقية الشعراء كونه الوحيد الذي كان يعي قانون لعبة المحاكاة وفنياقما ، وهنا تبرز خصوصيته بصفته شاعرا كبيرا أعجب به أرسطو.

بوسعنا القول إن كتاب " فن الشعر" هو محاولة تأسيسية لنظرية تتعلق بالأجناس الأدبية، ووضع ضوابط لخصائصها وأشكالها وطرائق تأليف كل نوع من أنواعها ، وقد كان الأنموذجان المعياريان اللذان استمد منهما " أرسطو" أفكاره الأجناسية وتحديداته النوعية ـــ التي توخى فيها المنهج الإستقرائي* –هما:

" الدراما والملحمة " كوقائع أدبية متحققة وخاصة ، ويكون بذلك قد وضع تقنينا معياريا لـــ" فن الشعر" ككل ؛ أي ما ندعوه "الشعرية " ؛ طارحا نظاما جديدا مبتكرا ، وفق منهج استقرائي مفارق للدراسات الوصفية التأملية التاريخية التي سبقته . و« لهذا السبب كان **فن الشعر** معياريا (لأنه يقول ما ينبغي أو ما قد ينبغي فعله) ووصفيا على حد سواء ، ولذلك أيضا فهو ، بشكل جيد للغاية عمل منظر وليس فقـــط عمل مؤرخ . هذا " التوتر " بين القـــاعدة [النظرية] والواقع التقنين والملاحظة – والذي كان أرسطو على وعي به ، يعطي ، فضلا عن ذلك معنى لمفهـــومي الضروري والاحتمالي : إذا كان أرسطو يقصي المستحيل

[1] – فرنان روبير ، الأدب اليوناني ، تر : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط1 ، 1983م ص:11.

*– الإستقراء هو طريقة الانتقال من الوقائع الفردية إلى الكليات .

واللامعقول ، واللامنطقي (وهو ما يلجأ إليه في الحقيقة هوميروس ، الشاعر الجدير بهذا اللقب ــ هذا هو الواقع الموجود) فإنه يطـــــــــــــــالب الشاعر مع ذلك بأن

((يشتغل حتى حدود الاحتمالي)) إذ أنه يصل إلى التسليم فيما يشبه المناقضة ((باحتمالية اللااحتمالي)) . هنا يوجد الإلزام الذي يزعم أنه يتجاوز بالفن المحاكاتي ما هوخاص وعرضي. »[1] ولاشك أن "أرسطو" المنظر صاحب الفكر التجريبي « كان ينطلق ــ بروح العالم ــ من حقائق ملموسة في تاريخ الشعر اليوناني . ومن خلال تحليل هذه الحقائق تحليلا موضوعيا متجردا من الأفكار المسبقة ، يصل إلى أصول عامة ، لا يدعـــي أنه حقق بها نتائج نهائية كنتائج العلوم النظرية . ولذا ، جاء عمله زاخرا بالأفكار التي يمكن أن تصدق اليوم ، كما صدقت بالأمس . إن إعجازه في الحقيقة ــ يتبدى في أنه يتضمن كثيرا مما يمكن أن يكون دائما، وله أهمية شمولية عالمية . » [2] .

يتبين لنا من كل هذا ، أنه لا مناص لأي دارس أن يطلع على ما تضمنه كتاب " أرسطو " ويقدح أفكاره بمفاهيمه الخصبة العميقة ، وفكره الشمولـــــــــــــــــي

فلا يستطيع أي ناقد الانفلات من سلطة مفاهيمه حتى وإن كان مجادلا مناقضا وذلك بحق ميزة الأعمال الأصيلة الخالدة ، «ولقد حاول الكاتب المسرحي المعاصر برتولت بريخت (1998 ــ 1956) ، أن يتحدى أصول هذا الكتاب الذي أعتقد بأنها تحكمت في أبنية

---

[1] – بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، ص:19.

[2] – أرسطو ، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة ، مقدمة المترجم ، ص:7 ، 8.

الدراما الأوربية ومضامينها خلال القرون الماضية ـــ وأن يتحرر منها ، ويناقضها بتقديم تعاليم جديدة أسماها بأصول المسرح الملحمي ، إلا أنه عجز عن أن يفلت كلية في تطبيقاته ، من تأثير بعض الخطوات ، التي رسمها المعلم الأول عن الدراما منذ ما يقرب من ثلاثة وعشرين قرنا ، بل وأصبح بريخت رغم أنفه أرسطيا ، في جوانب كثيرة مما كتبه من مسرحيات . ومع أن هذه الأصول البريختية تتعمد الاختلاف مع مثيلاتها الأرسطية ، أصلا بأصل ، إلا أن هذا الاقتران في ذاته ، يدل على قيامها في دائرة " فن الشعر " »[1] هذه الدائرة التي علمها " المعلم الأول "* وما انفك النقاد يحومون على محيطها باحثين عن سر إشعاعها الخالد « فقد ظل النقاد قرونا وما يزالون ، يناقشون أرسطو ، وينقدونه ، ثم يعودون إليه ، فكتاب الشعرية ، هو الكتاب المقدس** في النقد الأوروبي . ولابد لأي ناقد ، مهما تطاول على أرسطو أن يعود إليه ، ويبدأ منه . »[2] فهو المصنف العلمي المتوارث الذي تحتكم إليه كل محاولة تنظيرية أو تطبيقية في مجال الدرس الأدبي ؛ كونه الأساس الأول الذي تصنف فيه الأجناس الأدبية التي تعتمد المحاكاة .

---

[1] – المصدر السابق ، مقدمة المترجم ، ص: 4 .

*ـــ الفلاسفة المسلمون هم الذين أطلقوا عليه هذا اللقب .

** ـــ استطاع كتاب فن الشعر لأرسطو دون أي أثر يوناني آخر ـــ أن يزاحم ـــ في عصره الذهبي ـــ الكتاب المقدس نفسه من حيث الاهتمام بتحقيقه ، وطبعه ، ودراسته وتفسيره . ينظر: المصدرنفسه ، مقدمة المترجم ص: 10.

[2] – عز الدين لمناصرة ، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، ط1 2006 م ، ص:47.

ومهما قيل في شأن هذا الكتاب ؛ فإنه يعتبر بحق الترسانة النظرية لكل الشعريات التي أتت بعده ، فقد « هيمن على العقل الأدبي والنقدي الأوربي لمدة تزيد على الألفي عام ، فقد ظل أساسا للنقد الإنجليزي والنقد الكلاسيكي التقليدي الأوربي حتى أواسط القرن الثامن عشر [سدني ــ جونسون ــ درايدن ــ بوب ــ وحتى د. جونسون] » [1] ، كما يعتبر« الملاذ الأكاديمي الأول لتثقيف الذوق النقدي على مر العصور . ويشهد بذلك نقاد عصر النهضة في أوربا ، وأنصار الكلاسيكية الجديدة ، بل والنقاد المحدثون في مقدمة هؤلاء جميعا »[2] ، وكذلك النقاد المعاصرون ومنهم "تودوروف " نفسه الذي اعتبر أن كتب الشعرية في عصر النهضة لم تكن إلا مجرد تعليقات على كتاب " أرسطو " بسبب شهرته التي أعمت وحالت دون قراءة واعية له أدت إلى التسليم المطلق ، فلم يعد أحد يجرؤ على الإعتراض عليه أو على قراءته بحيث اكتفي باختصاره على صيغ وكليشيهات جاهزة متروعة من سياقها تم تداولها والتنويع عليها.[3]

ب – تنويعاته :

1ــ فن الشعر لهوراس :

[1] – شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1986م، ص: 31.

[2] – أرسطو طاليس ، كتاب فن الشعر ، تر وتقديم وتعليق ابراهيم حمادة ، مقدمة المترجم ، ص : 8.

[3] – ، ينظر تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص:13 .

من الملاحظ أن كتبا عدة في النقد الأدبي حملت عنوان " فن الشعر " ؛ إذ بعدما يزيد عن قرنين أي" 214 "سنة ، يؤلف ناقد آخر وهو الشاعر "**هوراس**" (65 ق م ــ 8 ق م) كتابا يحمل نفس العنوان " فن الشعر " * تأثرا بكتاب "أرسطو" .

ومن الجدير بالذكر أن الناقد "فؤاد المرعي" ينفي الشبه القائم بين كتاب هوراس وكتاب أرسطو فعمل هوراس يفتقر إلى الأسس الفلسفية العميقة وهو من طراز كتب " تقعيد الشعر " المتصفة بجمود وصفاها الجافة ، ويورد أن القدماء يؤكدون على أن مصدره هو كتاب بطليموس الذي قلده في توزيع مواد رسالته وفي تصوراته الجمالية الأساسية ، فهوراس لم يكن يسعى إلى صياغة عمل نظري مكتمل وبالرغم من ذلك ، ففؤاد المرعي يعد كتاب " فن الشعر " لهوراس البيان النظري للأدب الكلاسيكي الروماني في عهد الإمبراطور أوغسطس . [1]

وبالرغم من كونه ناقدا رومانيا إلا أنه يدخل في نطاق الشعرية الإغريقية لأنه يحمل ويقلد نفس المفاهيم الإغريقية بصورة أخرى[2] ، ويحث على تمثلها فمعظم أفكار الكتاب مستمدة من

* ــ تاريخ تأليفه مجهول ويرجح البعض أنه نظم في آخر حياته بين عامي " 10 ــ 8 ق م " . والبعض يذهب إلى أنه كتب مع الكتاب الأول من الرسائل ويرشحون 23 ق م للبدأ في نظمه .أما عن العنوان فلم يضعه هوراس وإنما تعارف عليه النقاد بفن الشعر لأن موضوعه طبعة الشعر وضروبه .ينظر : هوراس ، فن الشعر، تر: لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ط 3، 1988م ، ص : 22 ، 24 .

[1] – فؤاد المرعي ، مدخل إلى الآداب الأوروبية ، منشورات جامعة حلب ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1996 م ، ط 2 ، ص : 86 ، 87 .

[2] – عز الدين لمناصرة ، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، ص:42 .

كتاب "أرسطو" ، وهذا لا يلغي بعض الجوانب الملفتة والشاعرية في الفن ، والتي تناولها "هوراس" في كتابه ، كتشبيهه اللغة الشعرية التي تتخلل العمل الأدبي ب **"قطع الأرجوان"** ؛ هذا الجوهر النفيس الذي يتخذ كاللؤلؤ للزينة والترصيع فيقول : « كم من عمل جليل يبشر بقيمة أدبية هائلة ، قد رصعته **رقعة أرجوانية** أو رقعتان ، تسطع روعتهما في مدى عريض ، (...) اكتب ما شئت أن تكتب ، مادام عملك كل منسجم » [1] . وقد وجد هذا التشبيه اللماح الشاعري أثرا له عند الكتاب والنقاد .

ويبقى هوراس متمثلا مرسخا كل ماجاء في كتاب أرسطو، بأسلوب يميل إلى الخواطر بسبب طابعه الشعري تأثرا بالشاعر "هسيود" الذي نظم قصيدة تحمل عنوان " فن الشعر " أيضا ، ولعل هذا الأسلوب ، إضافة إلى تبلبل أفكاره حرماه من الروح المنهجية التي وسم بها كتاب "المعلم الأول" إلا أنه لم يحرم من التأثير في ذائقة العصر الوسيط .

وتبقى « مؤلفات أرسطو وهوراس مراجعنا الكلاسية لنظرية الأنواع »[2] كما يصرح بذلك الناقد الأمريكي " أوسن وارين " في كتاب " نظرية الأدب " . وسيأتي ناقد في مرحلة موالية ليترسم خطى هذين الناقدين ــ أرسطو وهوراس ــ وهو"بوالو".

---

[1] – هوراس ، فن الشعر، تر: لويس عوض ، ص : 109 ، 110 .

[2] – رينيه ويليك ، أوسن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، مر : حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1987 م ، ص : 238 .

*ــ نشره سنة 1674. ترجمه إلى العربية : علي درويش سنة : 1995 ، ورجاء ياقوت ، سنة : 2001.

2ــ بوالو والشعرية التعليمية :

يعتبر " بوالو ديبريو" " Boileau Despréaux "(1636م ــ 1711 م) ممثلا للكلاسيكيين ، والناطق الرسمي لهم ، فقد انتخب عضوا في الأكاديمية الفرنسية ، التي اضطلعت في القرن " السابع عشر" بمهمة المحافظة على الأعمال الأدبية الفرنسية ، والأعمال الرفيعة ككل. وتكريسا لدوره الثقافي ؛ فقد ألف كتابا يحمل عنوان " فن الشعر " * صدر سنة : 1674م ، أسوة بفن الشعر لهوراس ؛ فقد لعب هذا الأخير « دورا لا يقل أهمية عن دور كتاب أرسطو " فن الشعر " في تقعيد الشعر الكلاسيكي الأوروبي ، فمنظر الكلاسيكية الأوروبية بوالو لم يستخدم اسم هذه الرسالة عنوانا لكتابه فحسب ، بل استخدم أيضا طريقة هوراس في العرض وترتيب المواد وضمن كتابه كثيرا من التفاصيل كما أوردها الشاعر الروماني دون أي تعديل تقريبا »[1] ، لذلك كان كتاب " بوالو" ذا نزعة تعليمية تقعيدية ، منظوم في أربع قصائد تتضمن 1110 بيتا شعريا من البحر الإسكندري .

– القصيدة الأولى: يوضح فيها أساسيات ومبادىء الكتابة الشعرية .

– القصيدة الثانية : يسرد فيها تاريخ الشعر الفرنسي كما يتناول فيها الشعر الهجائي.

– القصيدة الثالثة : يتناول فيها الحديث عن الأجناس الأدبية الملحمة ، التراجيديا ، الكوميديا .

– القصيدة الرابعة : تتضمن مجموعة من الإرشادات موجهة إلى الأدباء .

[1] – فؤاد المرعي ، مدخل إلى الآداب الأوروبية ، ص : 88 .

و« عندما نشر بوالو كتابه " فن الشعر " لم يأت كلامه من فراغ وبالرغم من أن نظريته هنا قد تكون ناقصة في بعض الأحيان ، إلا أنها بحق وثيقة تاريخية ممتازة تبين الذوق ومعايير الكمال في فترة من أخصب الفترات في تاريخ الأدب الفرنسي ، ولقد ظهر في هذا الكتاب هدف بوالو الواضح وهو أن يبين للمجتمع الراقي في عهده قيمة الشعر حتى يتفهموا المجهود المضني الذي يتطلبه من الشعراء ، وكان بوالو قد أثبت منذ فترة طويلة وظيفته كناقد محترف سواء أكان ناقدا عادلا أم متحيزا ؛ لذلك جاء " فن الشعر " تتويجا لأعماله النقدية ونبراسا سار على هديه الأدباء لعشرات بل لمئات السنين من بعده . »[1] مستضيئين بتوجيهاته السديدة الصارمة التي كانت قد سرت مجرى الدم في عروق الفرنسيين خاصة ؛ وقد أعارهم ما يتمثلون به في الصراحة ، فهو « صاحب هذا البيت الذي صار مثلا في الصراحة : " إنني أسمي القط قطا ورولية Rolet مخادعا " . »[2] ، فقد كان" بوالو " هجاء لاذعا ، صريحا إلى درجة الإحراج ؛ فيما يتعلق بأي حكم أدبي.

كان كل من " هوراس " و" بوالو " خاضعين لسلطة كتاب "أرسطو" هذه السلطة التي كرسها السبق التجريبي للفيلسوف المعلم و الوعي النظري الذي وسم كتاباته ؛ لذلك فـــ

---

[1] – بوالو ، فن الشعر ، تر: رجاء ياقوت ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر، د ط ، 2002 م ، مقدمة المترجم ، ص:10.

[2] – بوالو ، فن الشعر، تر: علي درويش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مهرجان القراءة للجميع ، مصر، دط 1995، مقدمة المترجم ، ص : 9.

« ماكان عند هوراتيوس وبوالو ، إلى جانب ابتكار لامراء فيه استمرارا وفيا لتراث مبجل لا يجوز تخطيه ، كان لدى أرسطو اجتهادا لا يبارى في التفكير ورسم الحدود ، إن لم يكن له طراوة البدايـــــــــــــــــــــــــــــات

(فأرسطو ليس هو البدء بأي حال من الأحوال) .... » [1] ؛ على حد قولة لـــ :

" بيير شارتيه " " Pierre CHartier " .

وقد أعقب " بوالو" كتابه " فن الشعر" بـــ « رسائل أخرى كثيرة لا تكاد تحصى عددا تبدأ جميعها بعموميات تتصل بالشعر والأسلوب ، تعقبها فصول وصفية مدار كل فصل منها على أحد الأجناس المنظومة . وقد أفضى أمر هذه الرسائل إلى أن أصبحت في أواخر القرن التاسع عشر مجرد منتخبات تعليمية مبتذلة تردد القواعد نفسها ترديدا آليا مملا »[2] . هذه القواعد التي ظلت تترسم خطى " هوراس "وقد تكرس هذا في إطار مشروع الكلاسيكية الفرنسية بالاهتمام بالفن الروماني لما فيه من قوة وتمجيد للعقل والنبل الاجتماعي ، لكن الثورة الفرنسية (1789م ـــ 1794م) مالبثت أن حطمت هذه القواعد معلنة تغييرا راديكاليا طال جميع أنظمة المجتمع الأوروبي ، مؤذنة بسقوط الإقطاع وقيام مجتمع برجوازي على أنقاذه ، ثم كانت " الرومانسية " التي « مكنت الأدب من أن يستقل . وبذلك ظهرت أول نظرية للأدب

---

[1] – بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، ص: 22 .

[2] – محمد القاضي ، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق ، سلسلة مفاتيح ، دار الجنوب للنشر، تونس، دط 1997 م ، ص:27 .

بالمعنى الدقيق . فلم يعد للتمثيل ولا للمحاكاة شأن ، بل أصبح الشأن كله للجميل وما هو منه بسبيل . ومن ثم لم تعد للأدب غاية خارجة عنه ، وأصبح ينظر إلى الأثر الأدبي من زاوية الانسجام بين أجزائه ، وهذا ما اصطلح عليه بالوحدة العضوية ، وأصبح مدار البحث على خصوصية الأثر الأدبي والفني عموما »[1] .

ولم تر" نظرية الأدب " النور بالأسلوب الجامعي حسب "تودوروف" إلا في القرن العشرين على يد رواد المدرسة الشكلانية الذين كانوا أقرب إلى روح كتاب الشعرية ؛ فقد تناولوا العمل من حيث تركه " أرسطو " وانكب هؤلاء المنظرون على ممـــارسة تحليلية للعمل الأدبي معيدين الإرتباط بالتقليد الأرسطي .[2]

ثانيا : الشعرية الشكلانية للقص :

أصبحت الدراسات الأدبية في القرن " التاسع عشر" ، مجرد توثيق لسياق قائم ومقرر لدروس تعليمية ، فصارت بذلك ممجوجة ؛ لأنها ما فتئت تعالج العمل الأدبي من تخومه ؛ فكانت متراخية عن ملامسة مكامنه الجوهرية التي تميزه كواقعة أدبية عن الواقع المرجعي . وقد

---

[1] – المرجع نفسه ، ص،28 .

[2] – ينظر تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص: 14 .

بدأت معالم الحركة الأدبية والنقدية في البروز والتحول ، خلال العقد الأخير من "القرن التاسع عشر" مع نهوض الرمزية وتناولها الإستيطيقي للأعمال الفنية واتجاهاتها الصوفية وميولاتها الدينية ثم انشقاقها على نفسها وبروز الحركة الأكمية □.

و« بعد ثورة 1905 الروسية ، ثورة الخبز ضد النظام القيصري في روسيا وفي غمار سعير الحرب العالمية الأولى ، وزمن الإعداد للثورة البلشفية الشيوعية المضفرة ، وفي جو استنفاد الحركات الأدبية في روسيا كل إمكانياتها ومع صعود الماركسية التي وعدت فقراء روسيا ، بل وفقراء العالم ، بالجنة على الأرض »[1] ، كما أصبح النقد الأدبي في روسيا مجرد ملحق للبلاغات السياسية و البيـــــــــــــــــــــــانات العسكرية ، وقد ظهرت جماعات طليعية ثورية كـــ :

" المستقبلية والتكعيبية والدادائية والسيريالية " ، التي نادت بالقطيعة عن كل ما يمت بصلة إلى التراث الكلاسي وما تجسده التقاليد الأدبية و « برزت خطوط المعركة حوالي 1910 ، فالجمالية والرمزية والماركسية واجهت الواحدة الأخرى بحدة » [2] ، مما أذكى حدة الجدال والسجال بين الأطراف وفي هذه الظروف التاريخية الثورية الخاصة ، نشأت مجموعة من الأذهان

□ – حركة شعرية تنتمي إليها الشاعرة الروسية أنا أخماتوفا .

[1] – محمد الولي ، الشكلانية الروسية الإرهاصات الممهدة ، مجلة علامات ،عدد : 28، ص:95.

- http ://www/Saidbengrad,com/al/2228-11,pdf

[2] – رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر: حنا عبود ، ص : 201 .

الأكاديمية لطلاب شباب باحثين ؛التقوا ونشطوا بروسيا في مطلع " القرن العشرين " ابتداء من "1914 م" معلنين ثورة منهجية ضد كل العقول السكولاستية الدوغمائية . وسميت هذه الجماعة بـــ " الشكلانية " قدحا لا مدحا فأعضاؤها أنفسهم ضاقوا بهذه التسمية التي ألصقت بهم في البداية سنة "1924م" نكاية من خصومهم التاريخيين والإيديولوجيين المترصدين الذين راهنوا على فشلهم منذ البداية ، و« كان الشكلانيون يسمون أنفسهم المورفولوجيين أو التخصيصيين وكانوا ميالين إلى البحث عن الذي يؤسس خصوصية الأدب،" أدبيته " أو الشعر " شعريته ".» [1] ؛ ولكن بعد هذا قبلت الجماعة في شجاعة لقب الشكلية كنوع من التحدي لخصومهم [2] .

---

[1] – آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، مر: عبد القادر بوزيدة ، عبد الحميد بورايو ، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح ، جامعة الجزائر ودار الآفاق ، د ط ، 2004 م ، ص:90.

[1] – ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، تر : عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ، دط ، 2005م ، 98.

□ ــ تتضمن النظرية الماركسية أنه لايمكن فهم المنتجات الثقافية مالم توضع في السياق الأوسع للعلاقات الاجتماعية بشروطها التاريخية التي تنبثق منها تلك المنتجات . ينظر : أليكس كالينيوكوس ، تر : هاني حلمي حنفي ، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي ــ القرن العشرون ــ المداخل التاريخية والفلسفية ، ك نلوولف ، ك . نوررس ، ج . أوزبورن ، تر : إسماعيل عبد الغني ، منى عبد الوهاب ، هاني حلمي ، ع 919 ، ج 9 ، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، القاهرة ، مصر ، ط 1، 2005 م ، ص : 141.

أعلن الشكلانيون انشقاقهم الفكري عن الماركسية " □ وعن انعتاقهم من قيودها التعليمية وحاولوا التملص من نير الهيمنة التي فرضها النظام الشيوعي على النقد الأدبي ؛ والذي أمعن سنين عددا في توجيـــــــــــــــــــــــــهه وجهة إيديولوجية ؛ كما

حاولوا أن يؤمموا رقعة الأدب المستباحة التي كانت " أرضا لامالك لها " □□ حسب قولة شهيرة لفيسيلوفسكي وأن يستقلوا بالأدب كنظام مفارق للواقع مكتف بنفسه لايحيل إلا إلى ذاته ، وأن يطالبوا بوجود مستقل للدراسات الأدبية وللوظيفة الفنية للأدب ولا نغادر مجال التشبيه حينما شبه "إيخنباوم"مؤرخي الأدب « بالشرطة التي تفكر في اعتقال شخص فتصـــــــــــــــــــادر ، على سبيل الحظ

كل ما وجدت في حجرته ، وحتى الناس الذين يعبـــــــــــرون الطريق القريـــــــــــــبة منها ... »[1] ، حيث نجد حسب هذا الطرح أن النقاد التقليديين ــ سواء كانوا واقعيين أو ماركسيين ــ في مقاربتهم للعمل الأدبي أو للواقعة الأدبية، يأخذون من كل علم بطرف ؛ وهم بالتالي يطمسونه ويعتمون عليه ويسلبونه كيانه المستقل المتفرد كواقعة فنية ، بمقارباتهم الخارجية حيث يلغى الفني لحساب الإيديولوجي ؛ لذا فقد كانت كل تلك المقاربات بالنسبة للشكلانيين

□ ــ ينظر: بوريس إيخنباوم ،((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصـــــــوص الشكلانيين الروس

تر : ابراهيم الخطيب ، ص: 35.

[1] – المرجع السابق ، ص: 35.

مجرد انطباعات بعيدة عن الصرامة العلمية ؛ لذلك فقد رأوا « أن التاريخ الأدبي لابد من إعادة فتحه بمصطلحات جديدة »[1].

فحينما دخل الشكلانيون في نزاع مع الرمزيين؛ كان هدفهم تخليص الإنشائية من أيديهم ، وتحريرها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية وقيادتها على طريق الدراسة العلمية للوقائع [2] التي تفرق الأدب عما سواه عن نظم الواقع الأخرى ، لذا دعوا إلى ضرورة تحديـــــــد موضوع علم أدبي متماسك

وتوجيه الدراسة الأدبية نحو قضايا التأليف الفني الملموسة لتخطي الأزمة المنهجية التي كان يتخبط فيها الأدب والتي جعلته غريبا مائعا فاقدا لخصوصيته وذلك عن طريق إرساء مبادىء حازمة تعين خصوصيته ، وهذا ما أكد عليه "رومان جاكوبسون " في قولته الشهيرة :

« موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما "الأدبية " Litterarité أي مايجعل من عمل ما عملا أدبيا »[3]، والتي اعتبرت زبدة وخلاصة وصياغة مثلى للفكر الشكلاني ، ومن ثم توجب على الشعرية الشكلانية ، تحديد تعريف لموضوعها وهو التركيز على الخصائص الشكلية للأدب، والإهتمام بوظيفتها الفنية التي تؤديها ووصف الإشتغال الإجرائي للخلق الكلامي ، مما

---

[1] – رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، ص : 213 .

[2] – ينظر: بوريس إيخنباوم ،((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصـــــــوص الشكلانيين الروس تر : إبراهيم الخطيب ، ، ص 34 .

[3] – المرجع السابق ، ص : 35.

يسوغ ضرورة تأسيس علم للأدب ، وبالتالي فإن « موضوع الشعرية ليس العمل الفردي ، ولكنه مجموع الإجراءات التي تحدد الأدبية : الأبنية السردية (والتي درسها خصوصا إيخنباوم ، وشلوفسكي ، وبروب) ، والأعمال الأسلوبية

(فينوغراف) ، والبنى الإيقاعية والعروضية (أعمال بريك وجاكوبسون) وجدلية الأجناس (تينيانوف) ، والبنى الموضوعية (توماشوفسكي) إلـــــــى آخره . » [1] ، ومن ثم فقد كانوا « بذلك يستأنفون مشروع نمط من الدراسات طرح في شعرية [Poétique] وبلاغة [Rétorique] أرسطو ، موضوعه أشكال الخطاب وليس المؤلفات المحددة . » [2] .

ولعله من المفيد الإشارة هنا إلى أن تحديد موضوع الدراسة الأدبية سيمتن البحث النقدي في خوضه لتأسيس نظرية متكاملة متماسكة مالكة لكفاءة إجرائية عالية قمينة بدراسة النصوص الخاصة ذات الخطاب النوعي .

أ ــ تجذير الأطر الشكلانية :

---

[1] –أوزوالد ديكرو ، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر : منذر عياشي ، ص: 178.

[2] – تزفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم تر : سامي سويدان ، مر : ليليان سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1986 م ، ص : 35 .

لم يؤسس الشكلانيون مبادئهم من فراغ و لم يدَّعوا ذلك إذ ؛« لاتوجد نظرية تسقط من السماء وتزعم أصالتها المطلقة .»[1] ؛ و « تماما كما حدث مع أرسطو الذي نتحدث عن بلاغته باعتبارها الحدث المفاجىء في الحاضرة الأثينية متجاهلين كل التراث البالغ الغنى الذي خلفه السوفسطائيون ، كذلك نتحدث عن الشكلانيين ، وكأنهم الطفرة التي رأت النور بغتة ودون مقدمات مولدة . والواقع أننا حينما نستشير المؤرخين نجدهم يكشفون عن كون هؤلاء لم يكونوا يطأون أراضي بدون مالكين »[2].

وإذا كان الشكلانيون قد تأثروا بآراء صيغت من قبل فمـــاهي مرجعياتهم في ذلك ؟ أو الأرضية التي انطلقوا منها ؟ وماهو مكمن أصالة تأملاتهم التي لاتزال راهنة الطرح ؟.

إذا توخينا تجذيرا للأطر الشكلانية ، فإننا نجدها مرتبطة بنظرية " كانط" في علم الجمال ، وتأثيرها الذي طال حقبة الرومانطيقية الألمانية ، ذلك مأشار إليه " جيرمنسكي " في بداية العشرينيات ، خاصة فيما يتعلق بمبدأ" ذاتية الغاية" للغة الشعرية ـــ الذي سيتناوله البحث لاحقا ـــ والذي يأتي مباشرة من الكتابات في الجماليات ، لكارل فيليب موريتز وكانط ، وشلينغ شليغل [3] ، كما يشير"تودوروف" إلى أن بعضا من أهم أفكار الشكلانيين الإجرائية ، قد كانت واردة في "فرنسا" في نفس الفترة تقريبا عند كل من "مالارميه" و"أندريه جيد"

---

[1] – رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص:215.

[2] – محمد الولي ، الشكلانية الروسية الإرهاصات الممهدة ، مجلة علامات ،عدد : 28، ص:96.

[3] – ينظر: تزفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم ، تر : سامي سويدان ، ص: 29،28 .

و"مارسيل بروست" وتكاد تكون متطابقة عند "بول فاليري" ، هذا الأخير الذي يحيل عليه تودوروف كثيرا في كتاباته واعتبره شكلانيا بامتياز [1].

والشيء الذي أضفى هالة من الأصالة على تأملات الشكلانيين ومبادئهم النظرية هو أنهم كانوا يمتلكون فضل السبق والجرأة في تنظيم هذه المبادىء وتوظيفها توظـيفا محكما ، ووضع جهاز مصطلحي للاشتغال المحايث على الواقعة الأدبية.

وقد استعاروا هذه الجرأة من "المستقبليين" الذين اشتغلوا في حقل التجريب الشعري مبتكرين أشكال شعرية جديدة ، و الذين نهضوا بدورهم ضد الرمزية ، وقد « تبلورت النظرية المستقبلية من خلال حركة أدبية وفنية ، أرسى قواعدها إيميلو فيليبو مارينيتي Emilio Filippo Tommaso Marinetti في 1909.» [2] أهم أعلامها : (دابيد بورليوك ، بيليمير كليبنيكوف ، كروتشينيك ، بلادمير ماياكوفسكي) . كانوا منتمين إلى الجبهة الفنية اليسارية وقد شكلت حركتهم قطيعة ضد الجمالية الرومانسية الحالمة ، إلى الجمالية الآلية اليقظة التي تمجد المخاطرة ؛ فكان شعارهم ؛ « لقد قررنا أن نستغني عن ضوء القمر »[3] إعلانا وتجسيدا لتلك القطيعة .

---

[1] – ينظر : مقدمة تودوروف نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص:20

[2] – نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، الجيزة ، مصر ، ط1 2003 م، ص: 600.

[3] – المرجع نفسه ، ص: 602 .

جنح المستقبليون في أعمالهم في مجال الشعرأو الفنون البصرية إلى الإغراب والفوضى والتمرد والمروق عن التقاليد،والانعتاق من القيود العروضية في شعرهم وحتى عروضهم المسرحية ميزتها الارتجالية ؛ فكانت مواضيعها وليدة الراهن اليومي المتجدد ، وكان ديكور المسرح تجسيدا لتصميمات تكعيبية تجريدية وأشكال من قطع غيارات الآلات والسلاسل الحديدية والمسامير والمزنجرات الحربية ... التي تحيـــــــــــــــــــــــــل إلى الثورات والحروب و الحضارة الصناعية والتكنولوجيا. وسرعان ما انتشرت أفكارهم بسرعة البرق لأنهم اتخذوا في الصحف اليومية والمجلات العالمية أعمدة لنشر أعمالهم الفنية الدعائية ، التي كانت تهجس بكل ما هو مستجد في هذا العالم الصناعي .

وقد أصدرالمستقبليون عدة بيانات تميزت بالجرأة والجسارة والمروق ؛ منها :

« البيان الإيطالي عام 1909 الذي يدعو إلى إلقاء المكتبات في النار وتسليط الطوفان على المتاحف أو بنصيحة ماياكوفسكي المشابهة في بيانه السيء السمعة " صفعة في وجه الرأي العـــــــام " الذي وقعه دافيد برليوك وألكسي كروشينيك و غلاديمير كلينيكوف عام 1912»[1] ، وقد حفز هذا الحراك الفني النشط الحركات الطليعية في كامل أصقاع العالم و« من هذه الخلفية ، انطلق الشكليون في إنتاج نظرية للأدب تهتم بالبراعة التقنية للكاتب ومهارته

[1] – رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص:201.

الحرفية . صحيح أنهم تجنبوا البلاغة الثورية (البروليتارية) للشعراء والفنانين ، ولكنهم استبقوا نظرة آلية إلى حد ما إلى العملية الأدبية »[1]، التي تعتبر فيها اللغة وسيلة تقنية فحسب .

كانت ثورة الشكلانية متزامنة مع الثورة المستقبلية ؛ حتى أن "شكلوفسكي" قد خصص لها مقاله "انبعاث الكلمة" سنة 1914. وقد كانت "المستقبلية" حسب رأي "إيخنباوم" « سندا للشكلانيين لأنها أسبغت على معركتهم طابعا راهنا .»[2] فقد جمعتهما ظروف واحدة وأهداف واحدة ، وهو الثورة الطلائعية والراديكالية على النظم الرجعية والهراركية الفنية ، والبورجوازية الثقافية المتدنية ؛ وتحطيم صلبانها وتقويض دعائمها ، كما أسبغت المستقبلية على مواقفهم الحدة فكانوا طليعيين بعنف ؛ حتى أننا « لانجد في أي مكان مواقف نقدية كبرى صيغت بحدة وحتى بتطرف كما نجدها في روسيا الربع الأول من هذا القرن . ولم يكن المجال النقدي في أي مكان

---

[1] – رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، دار قباء ،القاهرة ، مصر ، دط ،1998م ص :27.

[2] – بوريس إيخنباوم ،((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، تر: إبراهيم الخطيب ، ص:34.

[2] – رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص:199.

[3]– المرجع نفسه ، ص : 214.

□– نشير هنا إلى اعتزال كثير من النقاد تيار المستقبليين ، منهم " يـــــــــوري تيبانوف " إضـــــــــــافة إلى تحفظات " فكتورزيرمونسكي " حول مبادئهم .

حيويا ولاذعا إلى درجة أنه حياة أو موت (حتى بالمعنى الحرفي للكلمة) كما كان في روسيا العقدين الثاني والثالث من عصرنا »[1] .

في هذا الزخم الثوري الفني الطليعي ؛ تولد هاجس ضرورة معاينة كيفية صناعة القصائد لدى الشكلانيين ، وكان الموقف الصارم مجديا ، حينما بينـــــــــوا

« كيف أن الأدب يحتاج دائما إلى "البربرية" »[2] .

ولعلنا لا نحتاج إلى نفاذ رؤية ، لنستنتج أن الشكلانية ، ليست مجرد صدى للمستقبليين ، ولاحاشية لشرح تعاليمهم والدفاع عنها ، وهذا يلقي ظلالا من الشك حول إشارة أغلب النقاد إلى تبعية النقد الشكلاني إلى ماسبقه من نشاط طلائعي لجماعة المستقبليين ومغالاتهم في ذلك ؛ مما يحجم من جهود الشكلانيين ويقلل من حدة جرأتهم ، وفضل سبقهم في طرحهم المبكر لكثير من القضايا النقدية الصارمة الدقة ؛ إذا ماقورنت بالمساعي الفضفاضة والإسهامات غير الأكاديمية لجماعة المستقبليين ، وهذا ما يعضده رأي "رينيه ويليك" "René Wellek" حين يفضل الحديث عن مسألة التفاعل مؤكدا أنه « لا يجوز حصر الشكلانية الروسية بالمدافعين فقط عن الممارسة المستقبلية ، فإن كان الأمر هكذا فإن النظرية الشكلانية الروسية لن تكون أكثر من حاشية تاريخية قليلة الأهمية خارج روسيا إلا لطلبة المستقبلية الروسية (...) إن أسلاف الشكلانية الروسية في تاريخ النقد الروسي وفي

التفكير الغربي في الأدب مبعثرون جدا ولا يتطابقون أبدا مع أسلاف المستقبلية » [1] ، ونستطيع القول أن المستقبلية كـــــانت « التحقيـــــــق العملي للنمـــــــوذج الشعري الذي دافعوا

عنه .»[2] ، فقد زودت الشكلانيين بمنطلق ثوري طليعي فني ؛ اتكؤوا عليه واحتذوه كأنموذج ، خاصة في مرحلة تكونهم الأولى ؛ وقد صاغوا من خلاله الكثير من مواقفهم العلمية ومبادئهم المنهجية التي لما تفقد راهنيتها.

سعى الشكلانيون من خلال تأسيسهم هذا التيار النقدي ؛ إلى علمنة الدراسات النقدية ، والثورة على الاتجاهات السياقية ، التي كانت تتجاذب العمل الأدبي وتخضعه لقوالبها الجاهزة ولإسقاطات خارجية واقعية دون مراعاة خصوصية جوهره وفرادة مادته ، من ثم دعوا إلى ضرورة تأسيس علم أدبي موضوعي مستقل عن الدراسات الأدبية القديمة وهم بذلك قد وضعوا « فاصلا بين التحليل (Analyse) والتقويم (Evaluation) وهم يعنون بالتحليل علم الأدب ، ويعنون بالتقويم النقد الأدبي . فليست غايتهم الحكم على النصوص وإنما استنباط الآليات التي تعمل وفقها والخصائص التي تتمكن من خلالها من الدخول في حرم الأدب . »[3] للمحافظة على خصوصية وظيفته الفنية .

---

[1] – رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص:204.

[2] – محمد الولي ، الشكلانية الروسية الإرهاصات الممهدة ، ، مجلة علامات ،عدد : 28،ص : 96.

[3] – محمد القاضي ، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق ، ص:14.

ب ـــ نشاط الشكلانيــــــن :

نشطت الشكلانية بصفة ملفتة ، وقام أعلامها من الباحثين بإنشاء تجمعين علميين عرفا بـــ "حلقة موسكو" و"الأبوياز" .

1- حلقة "موسكو" التي ركزت اهتماماتها على اللغة واللسانيات تزعمها "رومان جاكبسون"(1896م ـــ 1882م) ولم يتجاوز سنه التاسعة عشر، وامتد نشاطها من 1915 م إلى 1920 م ؛ أي حوالي خمسة أعوام ، وما لبث عقد الجماعة أن ينفرط بعد انسحاب "رومان جاكوبسون" إلى براغ سنة 1920م ، هنالك أين واصل نشاطه الرائد في حلقة " براغ " اللغوية في " تشيكوسلوفاكيا "حيث تطور الفكر الشكلاني .

2 ـــ جمعية " الأبوياز "Opojaz " التي تأسست سنة "1917م" في بترسبورغ . أثناء الحرب العالمية الأولى ، والتي تعني حروفها بالروسية اختصارا لعبارة "جمعية دراسة اللغة الشعرية " والتي ترأسها "شكلوفسكي" ـــ أبرز المنظرين الشكلانيين وأجرؤهم رفقة "إيخنباوم " ، وقد كانت "الأبوياز" متعاونة مع حلقة موسكو . ولم يكن نشوء هذين التجمعين العلميين « مجرد إيذان بميلاد علم الشعرية المعاصرة بل كان أيضا إرهاصا بميلاد علم اللسانيات المعاصرة والنظرية السردية الحديثة وعلم السيميوطيقا »[1].

[1] – فيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، تر : محمد الولي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 2000 م، من مقدمة المترجم ، ص : 5.

قام الشكلانيون بإنجاز كثير من الأعمال الريادية ،التي تضم كما هاما من النظريات والمصطلحات المثيرة للجدل ، في كل من الشعر والسرد والمسرح وسرعان ما انتشرت أفكار هذه المدرسة في "تشيكوسلوفاكيا" و"بولندا" و"فرنسا" بفضل حركة روادها ، وسفرهم إلى تلك البلدان ، وترجمة الكثير من أعمالهم إلى لغـــــــــــــات عدة ، ويشير "جان إيـــڤ تادييه " Jean Yves Tadié

(1936م ، ...) إلى أن الشكلانية « لم تعرف بشكل جيد و لم تأخذ قدرها من التقويم في أوروبا الغربية وفي الولايات المتحدة إلا بعد نشر كتابين هامين هما : الشكلية الروسية لڤيكتور إيرليش"   (منشورات موتون ، 1955) ونظرية الأدب الذي يضم نصوصا للشكليين الروس جمعها وترجمها وقدم لها تزفيتان تودوروف وصدر عن دار سوي عام 1965   .

ــ دكتور في الآداب وأستاذ في جامعة السوربون الجديدة ، من أعماله : بروست والرواية ، رواية المغامرات ، مقدمة إلى الحياة الأدبية في القرن التاسع عشر .

ــ قام " محمد الولي " ــ وهو أستاذ اللغة العربية والترجمة بجامعة الأخوين بالمغرب ــ بترجمة الجزء النظري لكتاب" فيكتور إيرليخ " وهو الجزء الثاني منه سنة 2000م ، وأرجأ ترجمة الجزء الأول ، المتعلق بالمسار التاريخي للشكلانيين الروس لمشروع ترجمة آخر .

ــ ترجمه " إبراهيم الخطيب " سنة 1982م ، وهو أستاذ مساعد ، مدرس مادة الأدب بالمدرسة العليا للأساتذة ،جامعة محمد الخامس (الرباط) ، ناقد يهتم بالرواية والقصة القصيرة ، في المغرب والعالم العربي .

في نفس الفترة قام ليڤـــي شتراوس بعرض أعمال " بروب" و"جاكوبسون".كما قام نيكولا ريفيه بأول ترجمة لكتاب جاكوبسون دراسات في اللسانيات العامة إلى اللغة الفرنسية عام 1963. »[1] .

لم تتجل مجهودات الشكلانيين الروس في الأعمال المكتوبة " المدونة " فقط ؛وإنما تجلت أيضا في مناقشاتهم الشفوية ، وسجالاتهم وحواراتهم ذات الصداءات البعيدة والتي دارت في حلقة "موسكـــو" و" الأبوياز" والتي تناولت عدة مسائل شائكة.

فالروح العلمية والفنية التي كانت تجمعهم كمدرسة واحدة جعلت « كل واحد منهم يتحدث إلى الآخر ، ويقرأ عمله ، كانوا يهذبون أفكار بعضهم ويطورونها ، كانت الطريقة التي يبني بها عمل كل واحد منهم عمل الآخر توحي بأنهم يحققـــون فعلا وإلى حد ما ، (علم الأدب) الذي كان هدفهم ، من أجل أن يكون مجالنا المعرفي علما بالقدر الذي يسمح بالتراكم، وفنا بالقدر الذي يجعل من كل عمل نقدي عملا متميزا . هذا التفاعل بين الشكلانيين جعل من الصعب أن نعزوا إلى أفراد تطوير مفاهيم معينة »[2] ؛ فالعمل الجماعي

---

[1] – جان إيڤ تادييه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، د ط ،1993م ، ص : 21.

[2] – روبرت شولز ، إسهامات المدرسة الشكلية والبنيوية ، ضمن: ـــ ، القصة ، الرواية ، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، مجموعة من النقاد ، تر : خيري دومة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر

ط1 ، 1997م ، ص: 146.

أغنى ومتن المبادىء النظرية للشكلانيين ووسع آفاقها .لأنهم أيقنوا وأدركوا أن عملهم هو عمل تاريخـــــــــي وليس عملا شخصيا لكل منهم بمفرده على حد قولة لإيخنباوم .[1]، لذا فقد استطاع الشكلانيون أن يجعلوا من الإختلاف والجدال إثراء لمبادئهم ؛لأنهم « لم يروا أنفسهم وحدة منسجمة ومتجانسة: لم يتنازعوا فقط مع أعضاء ينتمون لمدارس أو تقاليد أو إيديولوجيات أخرى ، ولكنهم تنازعوا أيضا فيما بينهم . لقد اعتبرت الشكلية نوعا من الديالوج المستمر ، تطور ذاتها بالمناقشة والتساؤل والاختبار » [2] ، وإذا تبينا اهتمامات الشكليين فإننا ندرك أنها كانت متباينة ؛حيث « نجد فيهم طائفتين : طائفة تهتم بالشعر غيرـــ عقلي (وهو اتجاه المستقبليين) وطائفة أخرى تحبذ الاتجاه الأخماتي ،(نسبة إلى الشاعرة أخماتوفا) ، الذي كان يتميز بصميميته السيكولوجية ، ونظمه السريع . » [3]. وهذا ماانعكس على تعدد وجهاتهم .

ج ـــ موضوع الدراسة الأدبية عند الشكلانيين :

---

[1] – ينظر : بوريس إيخنباوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس تر : ابراهيم الخطيب ، ص: 67.

[2] – ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، تر : عبد المقصود عبد الكريم ، 98 ، 99 .

[3] – نظرية المنهج الشكلي ،نصوص الشكلانيين الروس ، مقدمة إبراهيم الخطيب ، ص 10.

نفى " بوريس إيخنباوم " في مقالته " نظرية المنهج الشكلي " أن يكون الشكلانيون قد وضعوا منهجا محددا لدراسة العمل الأدبي ، فما يستطيع التحدث عنه هو بعض المبادىء التي توصل إليها أعضاء الجماعة في دراستهم للغة كمادة ملموسة واستجلاء خصائصها النوعية .[1] .

وفي هذا المنحى كتب " إيخنباوم " يقول : « لم يكن لدينا وليس لدينا حتى الآن أي مذهب أو نظام جاهزين . لقد كنا ، في عملنا العلمي ، نقدر النظرية كفرضية للعمل فقط ، نستطيع بمساعدتها أن نشير إلى ــ وأن نفهم الوقائع : نكتشف صفتها النظامية التي بفضلها تغدو تلك الوقائع مادة للدراسة (...) كنا نضع مبادىء ملموسة ثم نتمسك بها في حدود إمكانية تطبيقها علـــــــى مـــــــــــادة ما

فإذا اقتضت المادة تعقيدا أو تغييرا لمبادئنا فعلنا ذلك مباشرة » [2] ومعنى ذلك أن مبادىء الشكلية تستعصي عن كل من يحاول تكليسها في أنماط منهجية جاهزة أو مبادىء دوغمائية متصلبة ، لأنها لم تستكمل تحققها بعد ؛ فهي مسعى علمي طموح ، مشرع للبحث ديدنه الافتراض والإمكان والكشف الخاضع للتطور الدائم ، كما يتمثل هذا المسعـــــــــى في أنظَمة موضــــــــــــوع الدراسة الأدبية

وهذا ما يؤسس المنطق الداخلي للشكلانيين القمين بالإعجاب والاحتذاء ، وفي ظل هذا الطرح يطمح " إيخنباوم " إلى « تجاوز حدود ما يسمى عموما المنهجية ، وكيف تحولت

---

[1] – ينظر: بوريس إيخنباوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : المرجع السابق ، ص: 30.

[2] – المرجع السابق ، ص:30 ، 31.

المنهجية هذه إلى علم مستقل يضع الأدب كموضوع له ، باعتباره مجموعة نوعية من الوقائع » [1]. ؛ إذ تستطيع كثير من المناهج أن تنضوي في لواء هذا العلم ؛ لكن شرطا جوهريا يظل قائما وهو ضرورة التركيز على جوهر المادة الأدبية المدروسة ، عن طريق ما أسماه الشكلانيون بمبدأ المحايثة ، الذي أكسب مواقفهم النقدية مرونة وقابلية لمواكبة جديد الإبداع الأدبي و« لأن هذا المبدأ لايستثني المقاربات المتباينة لنفس الموضوع : إن المنهج المحايث يراعي إمكانية تلقي اقتراحات الوقائع المحللة . وفعلا ، كان الشكلانيون يغيرون ويعملون على إتقان منهجهم كلما اعترضتهم ظواهر لا يمكن حصرها ضمن القوانين المصاغة من قبل .» [2] ؛ فالفكر الشكلاني في بداياته الأولى يختلف عنه في مراحله المتأخرة .

وصفوة القول أن رغبة " الشكلانية " كنظرية جمالية ؛ هو خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية ، وهدفهم الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي[3] ، وحتى نفي الشكلانيين جدارتهم المستحقة فإنه علينا أن نوقن أنه « إذا لم يتمكن الشكلانيون من إقامة نظرية كاملة للأدب فإنهم قد أنجزوا باستحقاق بعضا من مظاهرها الأكثر أهمية .» [4] على رأي "فيكتور إيرليخ" . وقد كانوا بذلك قد زرعوا سنبلة

---

[1] – المرجع نفسه ، ص:31 .

[2] – ، المرجع نفسه ، من مقدمة تودوروف للكتاب ، ص 18.

[3] – ينظر : بوريس إيخنباوم ، ((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : المرجع نفسه ، ص : 31.

[4] – ڤيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، تر : محمد الولي ، ص:176.

وهبت بيدرا من الدراسات،لأهُم أثروا المعجم الإصطلاحي النقدي بعدة مصطلحات جوهرية ؛ اعتبرت حدوسا انطلق منها وتطورت فيما بعد خاصة في حلقة "براغ " ، وفي دراستهم للأدبية التي هي موضوع الأدب فقد أسسوا العديد من المبادىء النظرية التي اتخذوها كفرضيات عمل استندوا فيها إلى مبدأ تمييز الملامح النوعية للعمل الأدبي ولهذا كانوا يفضلون تسمية أنفسهم "**التمييزيين** " .

– **التمييزبين(اللغة الشعرية ، اللغة اليومية)**:

تجلى النسق المنهجي للشكلانية ،في مقابلة "اللغة الشعرية" بـــ"اللغة اليومية" وقد تطورت هذه المقابلة في المقالات الأولى لجماعة Opoiaz الأبوياز التي أنجزها ياكوبينسكي Jakoubinski فكانت من ثم منطلقا لاشتغال الشكلانيين حول القضايا الأساسية لنظرية الشعر[1]. وظلت راسخة ومطردة في كتاباهم خلال بقية مشوارهم النقدي .

فاللغة "اليومية /العملية " تجد غايتها خارجها لتنفيذ أغراض تواصلية أما "اللغة الشعرية" تجد غايتها داخلها ، فهي ذاتية الغاية والقيمة فالأعمال الأدبية لا تفضي إلى شيء يتجاوز ذاها.

[1] – ينظر: بوريس إيخنباوم ،((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس تر : ابراهيم الخطيب ، ص:36.

ويؤكد " تودوروف" على أن هذا التصور للغة الشعرية ؛ ليس التصور الوحيد وليس الأول في تاريخ الشكلانية الروسية ؛ فقد ورد ذلك في أول منشور نظري لشكلوفسكي " انبعاث الكلمة " سنة " 1914 م ". أي قبل تكون الجماعة الشكلانية [1]. إذا فقد كان "شكلوفسكي" من المفكرين البذريين في مجموعة الشكلانيين وكان السباق في طرح أهم تمييزاتهم المبدئية ، ولهذا لم يخطىء "رينيه ويليك " حينما سماه " ذبابة الخيل " □ .

إن ما يمكن رصده من خلال هذا التصور؛ أن اهتمام الشكلانيين بالمادة الفنية للواقعة الأدبية ؛ التي هي اللغة ومقابلتها باللغة اليومية الاستعمالية ،جعلهم يشتغلون بكثافة في حقل اللسانيات ؛ بخاصة فيما يتعلق بالقيمة المستقلة للأصوات ، التي رصد الشكلانيون اشتغالها بكثافة في أشعار المستقبليين واستخدامهم للغة " مابعد العقلي"والتي يتجسد فيها مبدأ "القيمة المستقلة" بامتياز، والتي كانت منطلقا لأعمالهم ، مما كرس لتوطيد العلاقة بين اللسانيات ونظرية الشعر ، وهي علاقة يشبهها " إيخنباوم "« بالعلاقة التي كانت موجودة مثلا ، بين الفيزياء والكيميـــاء ، فيما يتعلق بالاستعمال والتجديـــــــــــد المزدوج للمادة »[2]. ونحن لا نحتاج

[1] – تزفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم ، تر : سامي سويدان ، ص : 31 .

□ ــ أورد هذه التسمية "رينيه ويليك " ؛ حينما لفت الإنتباه إلى الإختلافات والتمايزات بين الشخصيات الكبرى في جماعة الشكلانيين ، بهذا الصدد ينظر : رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، ص : 205.

[2] – بوريس إيخنباوم ،((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس تر: إبراهيم الخطيب ، ص:36.

إلى دهاء كبير؛ كي ندرك أن الوظيفة الشعرية في اللغة ، تشبه الكيمياء في مبدأ تفاعلاتها ، واللغة في وظيفتها اللسانية ؛ تشبه الفيزياء في مبدأ التركيب والتوصيل.

من ثم توجب على الشكلانيين تنخيل الدراسة الأدبية عما عداها ، وفرز الجوهر عن العالق العرضي ، واستكناه ماهيته التي لا تشاكه ولا تعكس ولا تحاكي أي واقع خارج واقعه الفني (الخالص / الخاص) .

لكن ؛ أليس تأكيد الشكلانيين ومِن قبلِهم المستقبليين على مبدأ "استقلالية القيمة" للغة الشعرية ، واختصارها على مجرد أصوات تملَّص من قيد المعنى/ المضمون ، وركون إلى (الشكل / الشكلية) التي وصموا بها ؟.

وتفاديا لهذا المأزق والمأخذ يشير" تودوروف " إلى أن الشكلانيين انتقلوا إلى جواب آخر أكثر تجريدا وأكثر بنيوية ، حيث يقول : تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الذاتية الغائية بكونها أكثر نسقية من اللغة العملية أواليومية والعمل الشعري هو خطاب زائد الإنبناء .[1] ولهذا لجأ الشكلانيون إلى :

– التمييز بين (المادة ،الأداة) وإلغاء (ثنائية الشكل ، المضمون) :

تبنى الشكليون رؤية جديدة في تأسيس مبادئهم ؛ حيث اهتموا بالقضايا الملموسة في الفن ، وقد نأوا بذلك عن القضايا الجاهزة والمسلمات التي انتهى إليها علم الجمال ، و « من بين

[1] – ينظر : تزفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم ، تر : سامي سويدان ، ص : 26.

خاصيات هذه الرؤية الجديدة إلى العالم ينبغي أن نشير إلى هذا الميل إلى تبني دائما وجهة نظر ملموسة ، مضادة للميتافيزيقا وهذا يترجم في دائرة الكلام بإدراك شبه تكنولوجي : تأسيسا على هذا ، يظهر الكلام بوصفه أداة تؤدي مهمات ، ...»[1] ، ومن القضايا التي درست في ضوء الطابع الملموس ، هي الثنائية التقليدية التجزيئية " الشكل ، المضمون " التي ألغيت من طرف الشكلانيين واستبدلت بمصطلحي "المادة الأداة" «لأن هذه المصطلحات الأخيرة تتسم من وجهة نظرهم بعدة ميزات منهجية ؛ إذ يتم بها إنقاذ وحدة العمل الأدبي العضوية ، إذ إن فكرة التعايش في الشيء الجمالي بين العنصرين متعاصرين وقابلين للانفصال في الظاهر توحي بوجود مرحلتين متعاقبتين في العملية الأدبية ، المرحلة السابقة على التشكيل الجمالي والمرحلة الجمالية ، أما في تصور الشكليين ، فإن "المادة" تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية ، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والاجراءات الخاصة بالخلق الفني. »[2] لتكون لنا بالوحدة الكلية وهي " البنية " ؛ وما تتكون منه " مادة ، أداة " « فحينما يستعمل " شكلي " باعتباره مرادفا لـــ " إستطيقي " فالأفضل هو الاستغناء عن مفهوم "شكل " الذي يعني في العادة وبصورة ضمنية الجزء ، كما يعني الكل واستعمال " البنية " بدلا منه .»[3] وقد « تم تحويل مبدأ إحساس الشكل إلى شيء ملموس ،

---

[1] – آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص:91.

[2] – صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1998م، ص: 40.

[3] – فيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، تر : محمد الولي ، ص: 32.

حيث يمكن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته »[1] ،إذ لا يوجد محتوى خارج الشكل ، ولا يمكن فصل هذه الثنائية ، وما نقول عنه محتوى هو المادة الخام قبل تشكيلها ، ومادة الأدب هي اللغة ، كما اعتبروا شكل العمل الفني نتيجة لتنظيم الوسائل والاستعمال المتميز للعناصر و"الأدوات" الفنية التي تؤدي في ترابطها وانسجامها الإستيطيقي وظيفة جمالية ؛ ولابد من التركيز هنا على الإحتفاء الشكلاني الملفت بالأداة ، وفي هذا الصدد يقول "فيكتورإيرليخ " « ينبغي أن نعرف أن " الأداة " كانت شعار الشكلانية الروسية . " الفن باعتباره أداة " و " أداة التغريب " و " الكشف عن الأداة "

والأثر الأدبي عبارة عن مجموع الأدوات المستخدمة فيه " يبدو في كل هذه الصيغ الأساسية مفهوم " الأداة " بوصفه مفتاحا ، وهو الوحدة الأساسية للشكل الشعري أوهو وسيط الأدبية . »[2]، وتتأسس الأدبية بوساطة مجموعة من التقنيات والأدوات منها : نزع الألفة أوالإغراب .

– التمييز بين (الأتمتة ، الإغراب) :

عرف عن الشكلانيين أنهم **تمييزيون** وأنهم مخصصون بامتياز؛ لأنهم رأوا أن اللغة اليومية تتميز عن اللغة الشعرية ، عن طريق الإختلافات التي تحدثها الوسائل الفنية بوساطة **الفرق** الذي تحدثه في مجريات المألوف ؛ حينما تغربه ؛ وبالتالي تجدده ، وهذا **الفرق** هو ما سماه

[1] – بوريس إيخنباوم ،((نظرية المنهج الشكلي)) ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، تر: إبراهيم الخطيب ، ص : 41.

[2] – ڤيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، ص :35.

"شكلوفسكي" **"التغريب"** في مقالته الموسومة "الفن باعتباره تقنية "« ويذهب إلى أننا لا نستطيع الحفاظ على نضارة إدراكاتنا للموضوعات ، فمطالب الوجود "العادي" تحتم على الإدراكات أن تصبح آلية الوقع automatised (مصطلح متأخر) إلى حد بعيد أما رؤية ووردز وورث البريئة التي تحفظ للطبيعة "روعة الحلم ونضارته " فلا تمثل الوضع المعتاد للوعي الإنساني ، ومهمة الفن ، تحديدا ، هي أن يعيد لنا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد . ولكن من المهم أن نؤكد أن الشكليين يختلفون عن الشعراء الرومانسيين في هذا الجانب ، وذلك لأن الشكليين لم يكونوا معنيين بالإدراكات نفسها ، بقدر ما كانوا معنيين بالوسائل التي تنتج أثر "التغريب " »[1] ؛ أي الوسائل التي تشتغل داخل الواقعة الأدبية ذاتها ؛ وليس خارجها وفق مبدأ المحايثة ؛ من هنا توجب علينا أن ندرك أن هذه الوسائل إذا خضعت لفعل التكريس فهي تصبح مؤتمتة وبالتـــــــــــالي توجب على الأدباء تجديد هذه الوسائل ، بصيـــــــــــــــاغة المختلف منها

و« لقد كان الشكلانيون ، بوصفهم ممثلي الطليعة الأدبية ، مضطرين لإعطاء أهمية أكثر لخرق القواعد الفنية وللتجديد عـــــامة . وبوصفهم إستيطيقيين فقد رأوا نواة الإدراك الإستطيقي ومنبع القيم الفنية في خاصية الاختلاف »[2].

وقد حدد " إيرليخ " اشتغال هذا الإختلاف في ثلاث مستويات مختلفة :

---

[1] – رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، ص:29.

[2] – ڤيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، ص: 130 .

1) الاختلاف على مستوى تمثيل الواقع أي المسخ الخلاق له .

2) الاختلاف على مستوى اللغة أي البعد عن الاستعمال اللغوي الشائع .

3) الاختلاف على مستوى الدينامية الأدبية ، ويعني هنا الانحراف عن المعيار الفني السائد أو تغيير هذا المعيار [1]. وبالتالي نستطيع أن نصيغ تعريفا للأدبية من خلال مستويات الاختلاف هذه ؛ فنقول : أن الأدبية هي دراسة الخروق في النصوص الأدبية . وحينما ينحرف الفنان عن المعيارفهو يعيد للأشياء نضارتها ويعيد ترتيب الأثاث ويلمعه ؛ يخبيء قطعا ويصدِّر أخرى ؛ حتى إذا ما ألفناها يغيبها ويستحضر القطع التي كانت مخبأة في أقبية التقنيات ، ... وهكذا ؛ فإن التقنيات القديمة تبلى لكنها لاتموت ؛ بل تتوارى خاضعة لهيمنة تقنيات أخرى أوأنواع أخرى ؛ مجَّدها الراهن بفعل جدتها أو قدمها إن كان قد عارضها بواسطة تصديه لضغط رتــابتها وانتشــال المتلقي من ذلك الضغط ؛ إذ ذاك يحدث إنعاشه و« هذا الضغط القاسي للرتابة والعادة هو ما يطالب الشاعر باحتوائه . إن الشاعر وهو ينتزع الشيء من سياقه المعهود ويوحد التصورات المتباينة ، يوجه ضربة قاضية للكليشيهات اللفظية ، كما يقضي على الاستجابات المتكررة دوما ويرغمنا على إدراك أكثر سموا للأشياء ولنسيجها المحسوس . إن عملية التحويل الخلاق للأشياء تعيد لنا رهافة إحساسنا وتكسب العالم المحيط بنا الكثافة . » [2] هذه الكثافة التي تلفت الإدراكات المعتادة عن طريق الاستعمال الخاص للغة فـــ « الشيء النوعي بالنسبة للغة الأدبية ، ما يميزها عن أشكال

---

[1] – المرجع نفسه ، ص:ن .

[2] – ڤيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، ص:19 ، 20 .

الخطاب الأخرى ، هوأنها "تشوه " اللغة العادية بطرق متنوعة . فتحت ضغط الأدوات الأدبية ، تتكثف اللغة العادية ، وتتركز ، وتلوى وتنضغط ، وتتمدد ، وتنقلب على رأسها . إنها لغة "جعلت غريبة " : وبسبب هذا الإغراب ، يصبح العالم اليومي بدوره غير مألوف فجأة . في روتينيات الحديث اليومي ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له راكدة متبلدة ، أوكما يقول الشكليون " مؤتمتة Automatized" . والأدب ، بإجبارنا على اكتساب وعي درامي باللغة ، ينعش هذه الاستجابات المألوفة ويجعل الأشياء أكثر "قابلية للإدراك " . فمن خلال اضطرارنا للاشتباك مع اللغة بطريقة أشد عسرا ووعيا بذاتها من المعتاد ، يتجدد بحيوية ذلك العالم الذي تضمه تلك اللغة .»[1] ويتجدد تلقينا لذلك العالم المشيد من الكلمات ، ونكفُّ إذ ذاك عن استحضار الواقع لأننا نكون في حضرة الأدبي وحضرة الواقعة الأدبية . لذا فإن « الخطاب الأدبي يغرب أو يستلب الكلام العادي ، لكنه بعمل ذلك يصل بنا ، على نحو متناقض إلى امتلاك للخبرة أكثر اكتمالا وحميمية . إننا نستنشق الهواء أغلب الوقت دون أن نكون واعين به : ومثله مثل اللغة ، فإنه هو ذاته الوسط الذي نتحرك فيه ، لكن إذا أصبح الهواء فجأة كثيفا أوملوثا فإننا نضطر للالتفات إلى تنفسنا بانتباه جديد ... »[2]. إن تركيز الكاتب على تكثيـــف اللغة ، واللعب بها ، بوصفها الأداة الأساس التي يتبنين بها العمل الأدبي ، و التي تصنع الانحراف عن المعيار العملي المألوف هوالذي يلفت انتباه الدراسة الأدبية كي تركزموضوعها على الخصوصية الأدبية والشكلية

[1] – تيري إيجلتون ، نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، ص:14، 15.

[2] – المرجع السابق، ص: 15.

للعمل ؛ التي تولدت من التقنيات الفنية للبناء اللغوي الخاص لهذا العمل والشكل الفني المتزاح عن الشكل المألوف ؛هو المسؤول عن التأثير الفني ، الذي يغير طريقة الاستجابة الجمالية أو ما يسميه الشكلانيون تغريب الإدراك المؤقت .

– التمييز بين (القصة ، الحبكة) أو(المتن الحكائي ، المبنى الحكائي):

يشير "روبرت شولز" " Robert Sholes " في مقالة له عن "إسهامات المدرسة الشكلية والبنيوية في نظرية القص" إلى أن المقاربة الشكلانية قد تناولت مشكلة المحاكاة ، التي تعتبر واحدة من أكبر المشكلات في نظرية القص من أرسطو إلى أورباخ ، ومحاولتهم اكتشاف ما يفعله الفن القصصي للحياة بالضبط وما يفعله من أجلها.[1] ، وعلى ضوء تقنية " التغريب " أو" نزع الألفة " ؛ احتلت مقولة "**الحبكة**" موقعا أثيرا في الشعرية السردية الشكلانية ، فهي « تحتل المركز التصوري في نظرية نثر أبوياز»[2] ، فقد قام الشكلانيون بالتمييز بين (المتن الحكائي والمبنى الحكائي) " (القصة أو الحكاية و" الحبكة ") ، يعرف توماشفسكي المتن الحكائي Fable فيقول : « إننـــا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيمـــا بينها ، والتي

[1] – ينظر :روبرت شولز ، إسهامات المدرسة الشكلية والبنيوية في نظرية القص ، ضمن : الرواية ، القصة ، المؤلف مجموعة من النقاد ، ص :148.

[2] – ڤيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، ص :110.

يقع إخبارنا بها أثناء العمل . »[1] ، أما المبنى الحكائي أو الحبكة فإنه « يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا» [2].

الحبكة إذا ؛ هي الأداة التي تشكل البنية الناتجة عن الترتيب الفني للمادة ونحن نعرف أن « الفن عموما وفن الخيال خاصة يقوم أو يتقوض بفضل الترتيب »[3] والفنان يقوم بالترتيب ، والدارس يتولى البحث عن منطق هذا الترتيب وقانونه الخاص ، أي معرفة كيفية بنينة وتركيب الحبكة والخطاطة السردية المتبعة من لدن القاص ، ووصف التقنية المتبعة في ذلك ، ويتجلى احتفاء الشكليين بالحبكة من خلال مساعيهم الرامية إلى ضبط مفهوم لها باعتبارها المجال الإستطيـــــــــقي الذي تتحدد فيه أدبية السرد النثري ؛ لذا نجد أن

« مفهوم " الحبكة " قد أعيد تأويله أيضا : فهو لم يكن بالنسبة إلـــــــى واحد من نقاد أبويـــاز مجرد مجموع من الحوافز وإنما كان تمثيلا مرتبا ترتيبا فنيا للحوافز . »[4] ، بمعنى أن الحبكة **تتشكل** حينما تتأنظم الحوافز. وقد حدد "توماشفسكي "مفهوم الحافز انطلاقا من

---

[1] – توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الـــــروس تر : إبراهيم الخطيب ، ص : 180.

[2] – المرجع نفسه ، ص : 180.

[3] – ڤيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، ص:110.

[4] – المرجع نفسه ، ص:109.

تعريفه للغرض الذي هوالمفهوم الشامل الذي يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي ، ويمكننا أن نفكك العمل إلى وحدات غرضية نوعية ، وحينما نصل في النهاية إلى الأجزاء غير القابلة للتفكيك ؛ نكون بصدد مانسميه حافزا motif ، ويشير توماشفسكي أن تعريف الحافز لدى الشكلانيين يختلف عن استعماله التقليدي . [1] فالحوافز في نظرهم جزء من الشكل أو المبنى الذي يتوخى الفن والصنعة ؛ ولأن « السرد القصير وهو الجنس الخيالي الأوفر حظا من " الصنعة " » [2] ، فتقنية " نزع الألفة " يمكن استثمارها بصيغتها الجمالية في تقنية حبك القصص القصيرة « فالحبكة ـــ بإعادة تنظيمها لأحداث القصة ـــ تنزع الألفة عنها ، وتفتحها للتلقي »[3]. وتغربها وعلى أساس التعارض بينها أي بيـــــن (الحبكة والقصة) تقوم أدبية السرد ، لأنه « إذا انقطعت قصة ثم بدأت من جديد ، وأخذت تنتقل على الدوام من مستوى قصصي إلى آخر وترجىء ذروتها لتبقي على إثارتنا ، فإننا نصبح واعين من جديد بالكيفية التي تتركب بها في ذات الوقت الذي يتكثف فيه ارتباطنا بها ، إن القصة ، كما يجادل الشكليون تستخدم أدوات " إعاقة " أو إرجاء للاستحواذ على اهتمامنا ؛ وباللغة الأدبية ، فإن هذه الأدوات "

---

[1] – توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، ص : 180، 181.

[2] – ڤيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، ص :114 .

[3] – روبرت شولز ، إسهامات المدرسة الشكلية والبنيوية في نظرية القص ، ضمن : الرواية ، القصة المؤلف مجموعة من النقاد ، ص :149.

توضع عارية ".»[1] ، وهذا مايسمى بـــ " تعرية التقنيات " التي تحد من تلقائية تلقي العمل الأدبي ؛ عن طريق تصدير هذه التقنيات وتسليط الضوء عليها، بدل تسليط الضوء على "الغرض" أو"الموضوع"، وهذا ما اعتمد عليه أثر التغريب عند "بريخت" Bertol Brecht (1898م ــ 1956م) ؛ فقد تأثر بتقنية "نزع الألفة " لدى "الشكلانيين" في مسرحياته المعارضة للمسرح الأرسطي والتي قامت على تقويض مبادئه ، والتي استخدم فيها ماسماه بـــ "أثر التغريب " ؛ حيث « أكد ضرورة تخلي الكاتب المسرحي عن الحبكة المصقولة المتلاحمة ، وأن يتجنب إثارة أي إحساس بالحتمية أو الشمول ، لأن حقائق الظلم الاجتماعي تستلزم تقديمها بطريقة تبدو معها هذه الحقائق غير طبيعية على الإطلاق ومثيرة للدهشة التامة.»[2] ، للمشاهد الذي يجب القضاء على بلادة تلقيه بمشاهد تخرق أفق توقعه ، وتورطه عبر الخوض في إشكالية الممثل ، الذي يتبع في تفريد دوره وتغريبه ؛ تقنية تعرية أدواته الفنية ، هذه التقنية الشكلية التي قد درسها شكلوفسكي في عمل أدبي لستيرن□ وهي رواية " تريسترام شاندي" ؛ هذه الرواية التي تعتمد الإرباك وتجاوز المنطق ، فيما يخص استعمال الأدوات والوسائل الشكلية كالحبكة أو بنية الشخصيات ، أو فيما يخص الإخراج إذ

---

[1] – تيري إيجلتون ، نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، ص: 15.

[2] – رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، ص : 59.

□ ــ لورنس ستيرن Laurence Stern : (1713م ــ 1768 م) كاتب وراهب إنجليزي ، ظهرت روايته الوحيدة "تريسترام شاندي" "Tristram SHandy " في أجزاء بين الأعوام (1759م ــ 1767م) .

« علينا أن نقرأ حوالي إلى منتصف الرواية قبل أن يولد بطلها ترسترام الذي كان بإمكانه أن يغادر سلسلة أحداث القصة كلما أراد ليكتب مقالات مختلفة ويعطي آراءه حول أي موضوع لا علاقة له بالرواية . وإضافة إلى ذلك فإن ستيرن يترك بعض صفحات خالية من أي شيء أو يقوم برسم صفوف من النجوم هنا وهناك للإمعان في إرباك وتحيير القارىء . »[1] وما يربك القارىء هو شكل الرواية ومبناها الذي يقوم على التعرية المقصودة للأدوات وتصديرها واللعب بها ، فهي « تبتلع نظام الفنون في القرن الثامن عشر ككل ، ثم تهضمه وتخرجه في صورته الشاذة غير المتوازنة . »[2] ، حيث يغدو مضمونها دائرا حول شكلها الذي اشتغل عليه " ستيرن " بوعي تقني مبكر، مبرزا بشكل فاقع تقنيات تأليفها ، مستخفا بالتقنيات السردية التي سادت عصره ، وربما كان هذا الإستخفاف رغبة دفينة للتخفف من عبء التقاليد الفنية وإملاءات مواضعاتها لذلك « كان ستيرن في نظر شكلوفسكي أول من كتب رواية عن الرواية»[3]. وهنا تكف ثنائية (المضمون والشكل) عن أن تكون متناقضة ؛ ونحصل على التساوي (المضمون = الشكل) . وهذه المساواة هي ما يشكل موضوع الرواية الذي هو

---

[1] – ج ، ثورنلي ، جينيت روبرتس ، الأدب الإنجليزي ، من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينيات القرن العشرين تر : أحمد السويحات ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، دط ، 1990م ، ص:129.

[2] – مشكلة بويطيقا الرواية والتر ريد ــ ضمن : القصة ، الرواية ، المؤلف ، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، مجموعة من النقاد ، تر : خيري دومة ، ص:134.

[3] – رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص : 212.

إماطة اللثام عن صنعتها المبتدعة من لدن راهب إنجليزي كانت روايته هذه بيضة الديك ، لذلك فإن « شلوفسكي يرى أن قيام رواية بإماطة اللثام عما تصطنعه من وسائل خاصة ، أهم عمل " أدبي " تستطيع هذه الرواية أن تقوم به » [1]. وما قامت به الرواية يعزز بوضوح المبدأ الشكلي القائل بذاتية الغاية حينما تحيل بنرجسية إلى نفسها ، كما تعزز مبدأ التغريب أيضا .

د ــ نهاية الشكلانيين :

لاقت الشكلانية ــ كأي حركة طليعية ــ الكثير من المناوئيـــــــن والأعداء المتصلبين فقد وقف لهم " ترتسكي" بالمرصاد ، وقد كان مولعا بربط الشكل بالسياق التاريخي خاصة في كتابه " الأدب والثورة " 1923 م ، المناوىء لكل حراك طليعي ــ شكلاني أو مستقبلي ــ والذي كان في أبرزمحاوره « مداخلة في المناقشات الجمالية المحتدمة بين المفكرين الروس في أعقاب ثورة أكتوبر 1917 (...) كان يستنكر الشكلانية باعتبارها " مثالية فاشلة " عندما تطبق على قضايا الفن " إذ أنها تفتت الكل الاجتماعي المعقد إلى عوامل مستقلة ولكنها تفشل في أن تكمل هذا المنهج حتى نهايته . »[2] ، وقد استشرف تروتسكي نهاية الشكلانيين ، ففي « عام 1932 م صدر عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي قرار يقضي بحل كافة المجموعات الأدبية تلاه صدور قرار جدانوف في وقت توقفت فيه كل عملية

---

[1] – رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ،ص:31.

[2] – أليكس كالينيوكوس ، تر : هاني حلمي حنفي ، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي ــ القرن العشرون ــ المداخل التاريخية والفلسفية ، ع : 919 ، ج 9 ، ص : 144، 145.

إبداع فنية مجددة عام 1934 . »[1] ، وتمكن الفكرالماركسي من النقض الكلي للفكر الشكلاني الذي تفانى في تغييب ما تمثلته فلسفة ماركس وماتدعو له من حتمية تبعية النظم الفنية والفكرية عامة للنظم الإجتماعية ، وقد تكرس هذا النقض في العديد من الكتابات الإبداعية والنقدية ، كجورج لوكاتش(1885م ــ 1971م) الفيلسوف الهنغاري المتأثر بالفكر الهيغلي خاصة في كتابه " نظرية الرواية " ، وباختين الذي واءم بين الشكلية والماركسية ، « وربما كانت أهم ملاحظات باختين الرائدة بالنسبة إلى العمل القصي أنه كان أول من أشار إلى أن العمل القصصي لايطرح معنى واحدا أو معنى ثابتا . وبهذا يكون أول من فتح المجال لدراسات لاحقة ركزت على هذه الفكرة وأتمتها . »[2].

إن المبادىء التي وضعها الشكلانيون لإرساء علم أدبي ؛ لتعبر بحق عن خصوبة فكرهم وعن جدوى حدوسهم ، ومفترضاهم النظرية التي لما تكف عن راهـــنيتها ؛ وإن كانوا قد أُسكتوا فقد أَنطَقوا كل من تجرأ من بعدهم في الخوض في مشكلات شعرية النص الأدبي .من هذه الشرفة يبدو لنـــــــــــــــــــــــــــــــــــا أن

« الشكلانية ليست بالضرورة شيئا ينتمي إلى الماضي . إن الأنشطة الشكلانية قد منعت بأمر فعلي في روسيا ومنعت لاحقا في أوطان اسلافية أخرى . إلا أن الكثير من الحدوس الشكلانية

---

[1] – جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم مقداد ، ص:22.

[2] – نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية والتطبيق ، سلسلة الدراسات النقدية (1) مكتبة غريب ، القاهرة مصر ، دط دت ، ص:12.

قد تغلبت على التطهير التوتاليتاري بالعثور على قوة حيوية جديدة فيما يشبهها من حركات في الجزء الآخر من الستار الحديدي الماركسي اللينيني .»[1] ...

ثالثا : الشعرية البنيويـــة :

ــ اللسانيات والشعرية :

ما يجب أن يعلمه الدارس ؛ أن اللسانيات هي اللحمة الأولى التي جمعت بين حلقتي "موسكو" و"الأبوياز" ،وتمخض عنها الكثير من المشاريع النقدية الريادية التي فتحت آفاقا جديدة ومهدت دروبا بكرا لمقاربة الشعر من صلب مادة تكونه الأولى وقد كان لدوسوسير ــ « آدم اللسانيات المعاصرة ومصدر هذه الخلخلة التي مست الشعريات الحديثة »[2]ــ أثره البالغ في توجيه نزوعهم العلمي وتقعيد مقولاتهم لإنشاء جهاز مفاهيمي في حقل الشعرية ، إذ تحدد طموح وسعي الشعرية إلى العلمية ؛ عن طريق احتذائها نموذجه اللغوي وذلك راجع لعدة اعتبارات حددها " جابر عصفور" في :

1ــ أن نموذج دوسوسير اللغوي يرجع الفضل إليه في تبوء العلم مترلة الصدارة من علوم اللسان، على أساس قدرته على تنظيم معارفه وتطوير أدواته بما حقق طفرة واعدة في فهم الظواهر اللغوية عامة .

---

[1] – ڤيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، ص:163.

[2] – عثماني الميلود ، الشعرية التوليدية مداخل نظرية شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء المغرب،ط 1 2000 م ، ص :12 .

2ـــ ولأنه نموذج يتحدث عن اللغة التي هي مادة الأدب بالقدر الذي هو مستنبط منها.

3ـــ ولأنه ينطوي على قدر من الشمول الواعد ويتطلع إلى أن يحقق في المجال الأدبي ما لم يحققه نموذج منهجي آخر [1] ، وقد تكرس هذا التحقق الفعلي في الإستضمار الإجرائي لمبادىء التمييز الأساسية السوسيرية كتمييزه بين " اللغة والكلام" ، وبين " الدراسة التعاقبية والدراسة الآنية " حيث يمثل اللسان الجانب الاجتماعي العام الذي يمتلكه الإنسان الناطق المنتمي للمجتمع بغرض التواصل وهـــو من اصطلاح الجمـــاعة « وليس في مقدور الفرد وحده ، أن يخلقه أو أن يغيره ، وهو أساسا عقد جماعي ، على كل من يرغب في التواصل أن يخضع له كلية ؛ أضف إلى ذلك أن هذا النتاج المجتمعي مستقل مثل أي لعبة ، لها قوانين خاصة ، لأنه لا يمكن استعماله إلا بعد تعلمه » [2]، وما يقابله هو الكلام الذي هو فعل المتكلم بالكلام ؛ فالكلام إذن مرتبط بفعل الممارسة الفردية / الأداء (التأليف والاختيار والتركيب) هذا الوجود المتحقق بالفعل الذي يغذيـــه اللســـــان كوجود متحقق بالقوة « فلا لسان بدون كلام ، ولاكلام خارج اللسان » [3]

---

[1] – ينظر: جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1998م ص:253 .

[2] – رولان بارت ، مبادىء في علم الأدلة ، تر : محمد البكري ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1986م ، ص : 34.

[3] – المرجع نفسه ، ص : 36 .

وقد أوجزت لنا "خولة طالب الإبراهيمي "حدود الدراسة اللسانية لدى دوسوسير من خلال الرسم البياني التالي :[1]

اللسانيات
دراسة اللسان
العلمية

اللسان:
- الدراسة الآنية دراسة البنية الزمنية في آن معين
- الدراسة الزمنية دراسة التحويلات التي تطرء هذه البنية في فترات متعاقبة
- ← النظام التقديري الراسخ في ذهن الإنسان

الكلام ← تأدية الفرد أو المجموعة لهذا النظام

لا ريب في أن الشعرية في نزوعها إلى الصرامة □ العلمية مدينة للسانيات بالكثير إذ « لولا اللسانيات لم يكن بإمكان البويطيقا المعاصرة أن تحدد بشكل مضبوط موضوعها ولا أن

[1] – خولة طالب الإبراهيمي ، مبادىء في اللسانيات ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، ط 2 ، 2006م ، ص 15.

تستخلص مقولاتها وقوانينها »[1] ، ومن هنا كان لابد لها أن تتوسل بمنجزاتها وتتقاطع معها في كثير من المقولات ، بغية إضفاء صبغة شرعية إبستمولوجية لقوانينها وإعطاء نوع من الصرامة والتماسك على نسقها المعرفي والمنهجي ، لأن « تطور نظرية المعرفة في الفلسفة المعاصرة قد ركز دعائم البحوث الإيبستيـــمية وأهلها إلى اجتياز عتبات العلوم البشرية صحيحها ونسبيها وقد كان لنزعة العلوم اللسانية إلى العقلنة والعلمية أثر بالغ في بلورة الدراسة الإيبستيمية المتعلقة بالعلوم الإنسانية نسجا على مثال كثير من العلوم الصحيحة . ولقد مارس كثير من المفكرين في العصر الحديث الطرق المعرفي فيما يتصل بقضايا اللسان بعامة فكان في ممارستهم إخصاب لحقول عملهم »[2] ، وكان عليها استضمار مقولات اللسانيات واستعارة أجهزتها الإجرائية ومصطلحاتها لتحليل النصوص قصد توسيع دائرة اشتغالها في حقول اللغة « فكل معرفة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري » [3] حسب قولة لتودوروف ، كما يصعد هذا الأخير العلاقة بين الشعرية واللسانيات إلى مصاف العلاقة الشاملة بين اللغة والأدب وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة ، وتستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا

□ ــ إن الصرامة تتضح أكثر فأكثر في أن اللسانيات تنحو منحى علميا في منهجيتها التحليلية ، وربما أصبح مسوغا ــ انطلاقا من تلاقح اللسانيات والأدب ــ وممكنا في الوقت ذاته اجتماع لفظتي ((علم الأدب)).

ــ ينظر: ــ حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص : 66.

[1] – عثماني الميلود ، الشعرية التوليدية ، ص:6.

[2] – عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص: 26.

[3] – تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، ص:27 .

كبيرا ما دامت اللغة علما ، وأن جماع ذلك يكون حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات [1] ، وهذا يعكس ثراء حقول اشتغال الشعرية بدورها ؛ كون الشعرية تتعامل مع المادة الخام للأدب وهي اللغة كما سبق الإشارة إليه ، ومن ثم « تسهم الشعرية في المشروع الدلائلي العام ، الموحد بين كل الإتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها » [2]، كمايشير قاموس اللسانيات إلى تجاوز اشتغال الشعرية على اللغة إلى الإشتغال على أنظمتها العلامية الشاملة حين يسجل أن

« الشعرية يمكن أن تشكل قسما من اللسانيات ، هو بمثابة العلم الشامل للبنى الألسنية ، بيد أن عددا هاما من الإجراءات التي تتناولها الشعرية لايتوقف عند حدود المشكلات اللغوية ، بل يتجاوزها إلى التعلق ــ عموما ــ بنظرية العلامات La Théorie des Signes »[3]، ولاشك أن النزوع الأساس للدراسات الأدبية النقدية في اشتغالها على اللغة، لخصته البنيوية كحركة علمية وعالمية ، خاصة في منطلقها الأوروبي الشرقي ؛ فبعد أن شتتت الستالينية جماعة الشكلانية الروسية انتشرت في الخارج بواسطة جماعة أوحلقة "براغ" اللسانية وبث روح الشكلانية في أعمال عالم اللسانيات و معلم الشعريات الحديثة "رومان جاكوبسون" ، الذي

---

[1] – ينظر :المرجع نفسه ، ص:27 ، 28 .

[2] – المرجع نفسه ، ص: 28.

[3] – Jean Dubois (et autres) : Dictionnaire de Linguistique ,Librairie Larousse , Paris 1973,P381

ــ نقلا عن :يوسف وغليسي ، الشعريات والسرديات ، ص:12.

أسس الحلقة سنة 1926م والتي ركزت اشتغالها في« الصواتة وعلم التشكل والشعرية ، وكذا تاريخ اللغات والآداب السلافية » [1].

كما يشيرإلمارهولنشتاين إلى أن « أهم مايميز بنيوية براكــ التوفيق بين التعارضات التي ابتدعتها الشكلانية الروسية ونظرية سوسير اللسانية » [2] فــ"رومان جاكوبسون" لم يعثر على القوانين العامة الصالحة للوحدة البنيوية إلا عند " هوسرل " الذي وجد في مباحثه التأملات الأساسية للبنيوية ، وقد عزز تأثر الفكر البنيوي بالفكر الهوسرلي الظاهراتي اشتغال العديد من تلامذة هوسرل داخل حلقة براغ اللسانية ، إضافة إلى المحاضرات التي ألقاها هو نفسه أمام الحلقة سنة " 1925م "[3] والتي أسهمت في استثمار مقولات المدرسة الشكلانية وتجاوزها وإغناء النظرية النقدية بما استجد في الساحة الثقافية من بحوث علمية جادة تلتقي لتؤسس علما للأدب ، وقد تحقق هذا الملتقى (Carrefour) في تلك الندوة العالمية التي انعقدت سنة 1960م في جامعة إنديانا (L'Université d'Indiana) بالولايات المتحدة الأمريكية ضمت أبرز اللسانيين ونقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع وكان

---

[1] – إلمارهو لنشتاين ، رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهراتية ، تر : عبد الجليل الأزدي ، تانسيفت ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1999 م ، ص : 15.

*ــ فيلسوف ولساني ألماني متخصص في دراسة فلسفة هوسرل .

[2] – إلمارهو لنشتاين ، رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهراتية ، تر : عبد الجليل الأزدي ، : 15، 16.

[3] – ينظر : المرجع نفسه ، ص:12.

محورها ((الأسلوب)) ألقى فيها رومان جاكبسون (Roman Jakobson) محاضرته حول ((اللسانيات والشعرية)) فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب [1] ، وفيها اعتبر أن الشعرية فرع من اللسانيات ــ «وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية . فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لايتجزء من اللسانيات » [2] ، وفي هذه المحاضرة يعرض جاكوبسون نظريته في الوظائف والتي « تحولت إلى مايشبه النص المقدس الذي ينطلق منه كافة النقاد الذين يرغبون ، على أثر" الشكلانيين الروس "في الاقتراب من مناهج اللسانيات » [3] ؛ حيث تعد " الوظيفة الشعرية " فيها قسما من الوظائف المتنوعة للغة ؛ باعتبارها سيرورة لسانية يشترك فيها ستة عوامل مشكلة للفعل اللغوي التواصلي ، وقد مثلها " جاكوبسون" في الخطاطة التالية :

سياق

---

[1] – ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص:23.

[2] – رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ، مبارك حنون ، ص:24

[3] – برنار فاليط ، النص الروائي تقنيات ومناهج ، تر: رشيد بنحدو ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، دط ، 1999م ، ص:72.

مرسل .... رسالة ....المرسل إليه [1]

اتصال

سنن

وحسب "جاكوبسون" فإن كل عامل من هذه العوامل يولد وظيفته الخاصة ، ومن الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة لا غير وإنما نجد الاختلاف في هيمنة وظيفة على الوظائف الأخرى مع ضرورة أخذ إسهام الوظائف الثانوية بعين الاعتبار[2] ، وقد عدد هذه الوظائف اللغوية الست في :

1 ــ الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية : تركز على المرسل وموقفه تجاه مقوله وما ينطق به من انفعالات يعبر بها بأدوات التعجب .

2ــ الوظيفة الإفهامية : وتتجه نحو المرسل إليه وتتجسد من خلال تعابير نحوية أكثر خلوصا في النداء والأمر[3] .

3ــ الوظيفة المرجعية أو الإدراكية: وهي الوظيفة الأكثر هيمنة في اللغة العادية التواصلية ، ويتجاوز فيها جاكوبسون أو يعترض على مبدأ الاعتباطية السوسيري ، ويستشهد بفرانس

---

[1] – المرجع السابق : ص:ن .

[2] – ينظر: رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ، مبارك حنون ، ص:28.

[3] – ينظر : المرجع السابق ، ص:28 ، 29 .

بواس وإيميل بنفنست ويستند إلى نظرية بورس في الأدلة ؛ إذ ليست طريقة تشابه المكونات الدلالية إلا طريقا واحدة ضمن طرق كثيرة أخرى ويمكن استثمارها بطريقة أفضل مما قام به سوسير كما يقيم " جاكوبسون " مصطلح " سياق بدلا من مصطلح " مرجع " في ترسيمة العوامل اللغوية الستة التي تشكل أساس نظريته عن الوظائف ، لانعدام وجود مراجع معزولة دون سياق تكون فيه دلالاتها المتغيرة متجذرة .[1]

4 ــ الوظيفة الإنتباهية : هنالك رسائل توظف لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه (آلو ، هل تسمعني) وتوظف لإثارة انتباه المخاطب ، والتأكد من أن انتباهه لم يرتخ ، وهذه الوظيفة تشترك فيها الطيور الناطقة مع الإنسان ، وهي الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الأطفال[2] .

5 ــ الوظيفة الميتالسانية : يميز جاكوبسون بين مستويين للغة " اللغة الموضوع " المتحدثة عن الأشياء ، و" اللغة الواصفة " المتحدثة عن اللغة نفسها . ولا تخدم اللغة الواصفة المناطقة واللسانيين فحسب ، بل تلعب دورا هاما في اللغة اليومية أيضا ، حينما يركز الخطاب على السنن ، ويلجأ الطفل إليها في مرحلة اكتسابه اللغة الأم [3] .

6 ــ الوظيفة الشعـــــــرية : حينما تنحرف اللغة عن مواضعات العادة لتلفت الإنتباه إلى نفسها يحقق الكلام حالة من التميز العليا فنكون في حضرة الشعري ، ويبدو أن مفهوم الوظيفة

---

[1] – ينظر: إلمارهو لنشتاين ، رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهراتية ، تر: عبد الجليل الأزدي ، ص:122، 123.

[2] – ينظر : رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية : ص:30 ، 31.

[3] – ينظر : المرجع نفسه ، ص:31.

الشعرية كان قد ورد بمعنى ما في مصطلح المهيمنة لدى الشكلانيين الروس ؛ حيث يشير " فيكتورإيرليخ" إلى أن مفهوم المهيمنة الذي طوره إيخنباوم وتينيانوف يبدو أنه مقتبس من عا لم الإستيطيقا الألماني كريستيانس[1] ، وتتحدد المهيمنة في كونها معيارا غير مطلق للفعالية الخصوصية للأثر الأدبي كون هيمنة أي أثر تختلف من عصر إلى آخر ، وهذا ما يبدو في مسألة تراتبية الأجناس الأدبية منذ العهد الأرسطي إلى زمننا الراهن كون هذه التراتبية نسبية متغيرة غير قارة ، والمهيمنة مصطلح طرحه "رومان جاكوبسون"في سياق المفاهيم الإجرائية وعرفها بأنها عنصر بؤري للأثر الأدبي بحيث إنها تحكم وتحدد وتغير العنـــــــــــــــــــاصرالأخرى كما تضمن تلاحم

البنية .[2] ويؤكد في مقاله " ماالشعر ؟ على استقلالية الوظيفة الجمالية للفن [3] أو الوظيفة الشعرية التي ينبغي تعريتها والكشف عن استقلاليتها ، كما يلفت الانتباه إلى أن الشاعرية ماهي إلا مكون من بنية مركبة تتحكم في مجموع العناصر الأخرى وتأثيرها كتأثير الزيت في وجبة السمك ، ومن هنا تتحدد القيمة المهيمنة في أثر أدبي ويمكننا فيها أن نتحدث عن الشعر[4] ، وحسب "جاكوبسون" فإن الوظيفة الشعرية هي التي تركز على الرسالة نفسها ولحسابها الخاص

---

[1] – ڤيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، ص:52 .

[2] – ر. جاكوبسون ، القيمة المهيمنة ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، تر ، إبراهيم الخطيب ، ص :81.

[3] – ينظر ، رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، ص : 19 .

[4] – ينظر : المرجع نفسه ، ص ن .

، ولدراسة هذه الوظيفة توجب الإحاطة بالمشاكل العامة للغة ، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة ويمكن أن نتعرف تجريبا على الوظيفة الشعرية من خلال إسقاط مبدأ التعادل في محور الإختيار على محور التأليف ، ولاتقتصر الوظيفة الشعرية على الشعر فحسب ، بل يمكنها أن توجد في النثر أيضا لكن بشكل ثانوي . [1] وهذا يحيلنا إلى فكرة زوال التخوم بين الأجناس الأدبية حينما يتراسل الشعر مع النثر ، مما يسوغ للدارس أن يتخذ الوظيفة الشعرية كأداة إجرائية للكشف عن شعرية اللغة في نص سردي .

ينوه " رولان بارت " بالجهود الاستثمارية لرومان جاكوبسون وذلك حينما أسس داخل اللسانيات قسما خاصا هو الشعرية ــ وحينما لم يحدد هذا القسم انطلاقا من الأدب ولكن انطلاقا من تحليل وظائف اللغة ؛ ولقد فاق دوسوسير في قوة إلحاحه على العنصر السيميائي وعلى علم معجم للإشارات مقررا بذلك أن علم الإشارة هو علم معنى وليس علم اتصال ، إذ ذاك تكون لسانياته قد هيأت بشكل رائع ما يمكن أن نفكر فيه بالنسبة إلى النص.[2] ومنهجيا يكون منشأ التحليل البنيوي للسرد انطلاقا من لسانياته البنيوية التي انطلق منها وبواسطتها امتداد "بويطيقي " ، الذي اتجه نحو دراسة الخطاب الشعري أو الخطاب الأدبي ،

---

[1] – ينظر : المرجع نفسه، ص:31، 33 ، 35 .

[2] – ينظر: رولان بارت ، هسهسة اللغة ، تر : منذر عياشي ، ص : 234.

وامتداد آخر انتربولوجي من خلال دراسة ليفي ستروس وبروب . [1] وقد مكنت البنيوية "الفن القصصي" من التفرد بمقولاته ؛ وأن يتأسس كعلم مستقل بذاته ، أطلق عليه مصطلح نراتولوجي "narratology" سنة 1969م من طرف الناقد البلغاري " تزفيتان تودوروف "TzvetanTodorov" ".

رابعا : شعرية تودوروف :

تشكل أعمال المنظر " تزفيتان تودوروف ""TzvetanTodorov "منعرجا هاما في مسارالدراسات الشعرية التي سبقته ، حيث نحا إلى تأسيس معرفة شاملة لتفسير الأعمال الأدبية، مستفيدا من الجهد التراكمي النظري والتطبيقي الذي حصله البحث النقدي، ولاسيما

---

[1] – ينظر: رولان بارت ، التحليل النصي ، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة ، تروتقديم : عبد الكبير الشرقاوي ، منشوارات الزمن، د ط ، 2001 م ، ص23.

الإرث الشكلاني الذي تشبع به ، فإليه يرجع كبير الفضل في نقل الشكلانية في صيغتها البنيوية إلى فرنسا فقد افتتن مبكرا بأعمال الشكلانيين الروس في سعيهم لمعالجة التقنية الأدبية بطريقة مبكرة و مبتكرة ، لذا فهو لم يدخر جهدا في ترجمة أعمالهم إلى الفرنسية ، مما أسهم بقسط وافر في نشر تأملاتهم النظرية في العالم ككل ، فقد« ظل تزفيتان تودوروف أحد أكثر تلامذة الشكليين الروس وفاء ولمدة طويلة خصوصا بعد ترجمته لنصوصهم ونشرها في كتاب (نظرية الأدب ، سوي 1965) . »[1] وفي العام الموالي تخرج على يد عميد البنيويين "رولان بارت" "Roland Barthes" الذي أشرف عليه في رسالة الدوكتوراه ، وهذا ما دفع " بول دي مان " بأن يطلق عليه لقب « السيد بنيوية »[2] حيث فضله "روبرت شولز" على"نورثروب فراي" صاحب كتاب " تشريح النقد "وركز على أهمية عمله في مجال نظرية القص نظرا لاتساع نظامية عمله وشموليتها ، حيث يقول «إذا وجد علم للأدب ، فإن نقادا مثل تودوروف ، أكثر من فراي ، سيكتبـــون له الحياة » [3] ، وحقا فقد ضخ "تودوروف"دماء جديدة في

---

[1] – جان إيف تاديبه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم مقداد ، ص:347.

[2] – روبرت شولز، إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص ، ضمن : القصة ، الرواية ، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة مجموعة من النقاد ، تر : خيري دومة ، ص:144.

[3] – المرجع نفسه ، ص:154.

□ ـــ لننتبه إلى قولة لـــ" رومان جاكوبسون " فيما يخص الإجرائية : " إذا أرادت الدراســـــــــــات الأدبية أن تصبح علما فيجب عليها أن تعتبر " الإجرائية " الشخصية الوحيدة التابعة لها " . إن موضوع الشعرية سيتكون بالإضافة إلى المؤلفات ، من " الإجرائيات الأدبية ، أي : المفاهيم التي تصف اشتغالية الخطاب الأدبي ."

المدونة النقدية المعاصرة ، حيث أنتج كما مثيرا من الأعمال في مجال علم الأدب و أسس بصورة ألمعية لمفهوم الشعرية ، كما خاض في أهم السجالات الغربية الحديثة وأثار الكثير من الطروحات النقدية الموسومة بغنى إشكالياتها . وهذا مايسوغ اختيارنا الناقد البلغاري البويطيقي "تودورف" باعتباره أبرز محترفي النظرية الأدبية والممثل الأجدر بالاتجاه البنيوي في مجال تحليل النصوص السردية وخاصة من خلال كتابه " الشعرية " وهو مؤلف تجريدي تصوري أتى ليسد بعض الثغرات التي قفزت عنها البنيوية وأهملتها كما أنه يحمل بين طياته مشروعا تنظيريا مفتوحا ، ديدنه إخضاع الأعمال الأدبية لمحك النقد العلمي الصارم الذي أساسه **الإجرائية** التي تمثل المدماك الذي تنبني عليه أي دراسة أدبية محكمة .

ـــ علاقة الشعرية بالتأويل :

انطلق "تودوروف" في مقاربته لمفهوم الشعرية بتصور عام عن الدراسات الأدبية ، حيث ميز فيه بين موقفين أساسيين متكاملين غير متعارضين .

الموقف الأول : مانسميه بـــ : **التأويل** /التفسير / التعليق / الشرح / النقد ، والذي يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة ، ومرماه تسمية النص المعالج بيد أنه محكوم بالعجز

ـــ كيف نقرأ ؟ تودوروف ، تر : محمد نديم خشفة ، مجلة الآداب الأجنبية ، عدد : 98 ، 1999م .الموقع www.awu_ dam.org/adabagnaby.

المستمر عن بلوغ المعنى[1] ؛ فليس للنص معنى منفـــرد وتآويله متعددة ، إذ لاوجود لقراءة تامة الوفاء . [2]

وقد أطلق تودوروف على النقد التفسيري اسم " **النقد الإفهيميري**" □ وتفسيره لهذه التسمية لايخلو من طرافة ؛ ذلك لأن « الكاتب القديم افهيميروس كان يقرأ هوميروس مصدرا للمعلومـــــات حول ماورد وصفه في الملحمة أشخاصا وأمكنة ، على أن يقرأ قصة مطابقة للحقيقة (وغير خيالية) . فالقراءة الافهميرية تخترق النص آنيا بحثا عن دلائل على عالم واقعي .»[3]، وأفتح على الفور معترضة لأشير إلى أن مصطلح **النقد الإفهيميري** لم يكن "تودوروف" أبا بكرته ؛ بل سبقه إليه الناقد "ميرسيا إلياد" في كتابه "ملامح من الأسطورة " حيث أشار فيه إلى أن إيفيمير زعم أنه أول مكتشف لأصل الآلهة التي كانت ملوكا في الغابر ثم تحولت إلى آلهة [4] مما يسوغ تأويلا واقعيا عقلانيا لآلهة هوميروس ، ويلحظ الدارس أن فكرة التأويل الواقعي "

---

[1] – ينظر : تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، ص:20، 21.

[2] – ، ينظر : المرجع نفسه ، ص:22.

□ ــ نسبة إلى إيفيمير Evhemere وهو فيلسوف يوناني من القرن الرابع ق.م صاحب طريقة هي تأويل الأساطير عرفت باسمه . حسب رأيه ، الشخصيات الميثولوجية هي كائنات بشرية من الملوك القدامى ، تحولت إلى آلهة ، بفعل خوف الشعوب أوإعجابها بها . ميرسيا إلياد ، ملامح من الأسطورة ، تر : حسيب كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة سوريا ، دمشق ، دط ، 1995م، ص : 189.

[3] – سفيتان تودوروف ، مفهوم الأدب ودراسات أخرى ، تر : عبود كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،سوريا ط 1 ، 2002 م ، ص : 130.

[4] – ينظر : ميرسيا إلياد ، "ملامح من الأسطورة " تر : حسيب كاسوحة ، ص:190.

الإفهيميري" قد لقيت رواجا واسعا في الأوساط النقدية نظرا « لكون كل نتاج في الأدب والفنون التشكيلية نما وتطور حول الأساطير والآلهة والأبطال »[1] ، ويبدو أن التأويل غير غائب عن الشبكة المفاهيمية للناقد البنيوي ـــ تودوروف ـــ ولا عن مدركاته .

الموقف الثاني : يعتبر كل نص معين تجليا لبنية مجردة [2] ، ويندرج في الإطارالعام للعلم ، وهدفه الأساس وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتـــاجا لها[3] ، وجاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم بين الموقفين أي بين التأويل وبين العلم .[4]

يؤكد " تودوروف "على العلاقة التكاملية الوثيقة والمتشابكة بين الشعرية والتأويل فالتأويل يطوق الشعرية فهو يسبقها ويليها في الحين نفسه [5] .

لا تكترث الشعرية لمعنى العمل ولاتقيم رقابة على مضمونه « ...فليست رقابة النقد هي معنى العمل ، وإنما هي معنى مايقوله فيه » [6] ، فهي بحث في طريقة انتظام الكلام ووصف **اشتغاليته** **اشتغاليته** وتتبع أشراطه ومقتضياته ؛ فموضوع علم الأدب « يمكنه أن يكون علما لشروط

[1] – المرجع السابق ، ص:191.

[2] – ينظر : تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، ص:20.

[3] – ينظر : المرجع نفسه ، ص:22.

[4] – ينظر : المرجع نفسه ، ص:23.

[5] – ينظر : ، المرجع نفسه ، ص:25.

[6] – رولان بارت ، نقد وحقيقة ، تر : سامي سويدان ،مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سورية ، ط 1 ، 1994م 1994م ص:103.

المضمون ، أي للأشكال : حينئذ ، سيهتم هذا العلم بتغييرات المعنى المحدثة ، وإذا كان في إمكاننا ، فسنقول إنه سيهتم بالمعاني الممكنة التي تحدثها الأعمال : وهو لن يؤول الرموز ، ولكنه سيؤول تعددها فقط ، وباختصار فإن هدف هذا العلم لن يكـــــــــــــون معاني العمل الممتلئة

ولكن سيكـــــــــون ، على العكس من ذلك ، المعنى الفارغ الذي يحملها جميعا »[1]

أي مجموع الافتراضات النظرية التي من شأنها أن تطوق الانتظام الخاص لأنماط الخطابات الأدبية

.

يستبعد تودوروف "الوصف " من مهام الشعرية ، إذ لا يمكن اعتباره سوى تلخيصا منطقيا وإجمالا للملامح البارزة لموضوع العمل الأدبي والذي يتوخى الدارس من خلاله البرهنة على افتراضات نظرية دون أن ينتهي به إلى تحوير هذه الافتراضات، أما « بالنسبة للمشتغل بالشعرية . فتحليله للشعر ليس هدفه البرهنة على افتراضاته (...) بل هدفه الاستخلاص من هذا التحليل النتائج التي يستكمل بهـــــــا أو يحور افتراضاته الأولية . وبعبارة أخرى أن يثير مشكلة نظرية »[2] من شأنها القبض على قوانين إنتاج النصوص الأدبية ورصد اشتغالها فالشعرية في نظره تهدف إلى « معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف

---

[1] – المرجع السابق، ص:92.

[2] – تزيفتيان تودوروف ، الأدب والدلالة ، تر : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سورية ، ط 1 1996م، ص: 6 .

هذه العلوم التي هي علم النفس والاجتماع .. إلخ تبحث عن هذه القوانيـــن داخل الأدب ذاته . فالشعرية إذن مقـــاربة للأدب " مجردة "وباطنية" في الآن نفسه »[1] ، حيث تكمن مقاربة العمل في صميم وجوهر نسيجه وتركيبه.

ولايخفي "تودوروف" تأثره بآراء "بول فاليري" الذي شغل في فرنسا كرسي الشعر المستحدث في "الكوليج دي فرانس" من عام 1937م حتى عام 1945م والذي بادر إلى إنعاش الشعرية بمفاهيم تشبه شبها مثيرا للدهشة مفاهيم الروس التي لم يكن يعرف عنها شيئا .[2] ؛ و يؤكد الباحث "جان ماري كلينكينبرغ " □

على أن "بول فاليري"« كثيرا من أفكاره لايخلو من حداثة أكيدة ، حيث إن ما يستأثر باهتمامه هو المعضلة العـــــــــــامة للغة الشعرية ، بغض النظر عن تحققاتها » [3] ، كما

---

[1] – تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، ص:23.

[2] – ينظر: رينيه ويليك : الهجوم على الأدب ، تر : حنا عبود ، ص: 64.

□ ــ أستاذ البلاغة والسيميائيات بجامعة (لييج) وأحد أنشط أعضاء " Groupe U "ببلجيكا الذين طوروا الدرس البلاغي .

[3] – جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبية إلى الشعرية ، تر وتق: فريدة الكتاني .

الموقع : fikrwanakd.aljabriabed,net

يعتنق مذهب " مالارميه " الذي يرى أن الشعر لعبة ، تشبه طقسا دينيا ليس من ورائه هدف محدد لأنه هو القانون الخاص لذاته وهو غايته الخاصة [1] .

سعى"بول فاليري" في الكثير من أبحاثه إلى إضاءة الخلق الشعري عن طريق إرساء نوع من القواعد تقاس بالنسبة لها القيمة الجمالية للأعمال الأدبية وهو علم خلاق لقوانين تمر من الفن العلمي للكلمة إلى المعنى الشرعي وتخضع الشاعر لقيد جديد مخصب ، لينتج المادة الحساسة التي هي الفن الذي يهدف إلى جوهر الخلق[2] ؛ الذي هو نتيجة إعمال وقدح للقريحة وليس وحيا يوهب جزافا ومجـــانا وفي هذا المعنى تصب دلالة الشعرية عند "تودوروف" والتي تضطلع بدراسة «الخلق الكلامي الذي يستخدم تقانات لسانية خاصة » [3] وتكون في هذا السياق البنيوي هي المقاربة المحايثة المفترضة المجردة من كل أحكام القيمة ، والتي تتناول الوقائع الأدبية والنصوص العلمية المتفردة التي هي بدورها نتيجة لهذه القوانين أو تجليا لها ، وستكون الشعرية إذذاك إطارا نظريا محكما للممارسات الكلامية الخلاقة إذ « ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي »[4]

---

[1] – ينظر : فيليب فان تيغم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات بيروت باريس ،ط 3 ، 1983 م ، ص: 295 .

[2] – ينظر : المرجع نفسه ، ص: 294 ، 295 .

[3] – أوزوالد ديكرو ، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر : منذر عياشي ص:177.

[4] – تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، ص:23.

، فقد سعى "تودوروف" إلى « اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله » [1] ؛ لذا دعا إلى إدخال مفهوم الخطاب كمفهوم نوعي فهو النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لاستخدام اللغة ، وتتحدد ضروريته في أن اللغة تنتج عبارات انطلاقا من المفردات ومن قواعد النحو . إلا أن العبارات ليست سوى نقطة الإنطلاق من العمل المقالي التي سوف يصار إلى تنسيقها وإلى إيضاحها ضمن سياق اجتماعي ثقافي وستتحول إلى إيضاحات فتتحول اللغة إلى خطاب [2] ، ولأن الشعرية لدى "تودوروف" بنيويـــة فإن « كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة . ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية »[3] ؛ فموضوع الشعرية حسب هذا الرأي بحث نظري في طرائق الكلام الخاص المتميز عن الكلام العام ، أو الكلام الأكثر صنعة من الكلام العادي وهي مقاربة وصفية لا تتجهز بأدوات دخيلة على الخطاب ، بل تتخذ اللغة نفسها وسيلة للإشتغال الإجرائي على الأعمال المحتملة والممكنة ؛ فالنظرية لا تلبث متجاوزة العمل الفعلي لتستقل بذاتها مؤسسة بناها المجردة ونظمها التصورية .

---

[1] – المرجع نفسه ، ص:23.

[2] – ينظر سفيتان تودوروف ، مفهوم الأدب ، تر : عبود كاسوحة ، ص: 17 .

[3] – تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، ص:23.

وهكذا يلحظ الدارس أن المسار الذي اتبعته النظرية الأدبية منذ القديم ينحو مع الزمن إلى التخصص والدقة العلمية والتحديد « وكما حددت البويطيقا الجديدة مع الشكلانيين الروس موضوعها وطرائق تحليله ، حددت البويطيقا المتجددة مع البويطيقيين بشكل أدق موضوع "الأدبية " الذي سيصبح هو " الخطاب " الأدبي بوجه عام . » [1] ، وستنضوي الشعرية تحت علم تحليل الخطاب وتكون فرعه .

[1] – سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ــ السرد ــ التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 2005 م ، ص:14.

الفصل الثاني

علامية
الشخصيات السردية

تكتسي الشخصية أهمية بالغة من بين عناصر العمل السردي، من حيث قدرتها على استقطاب مجمل هذه العناصر لتسبح في فلكها ؛ مما يسمها بفرادة وقيمة لانظير لهما إذ « لا تكون العناصر الأخرى إلا مظاهرة لها ، أو راكضة في سبيلها أو دائرة في فلكها فلا الزمن زمن إلا بها ومعها ولا الحيز حيز إلا بها حيث هي التي تحتويه فليس في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها ، ودافع من سلطانها » [1]، هذا السلطان الذي خول لها أن تكتسح مكانة هامة في مجالات الفنون قاطبة ، لأنها تمتلك قدرة خاصة في التأثير في المتلقي«لأن أثر القراءة نابع من مواقفها وتجاربها ومعاناتها ... ماقيمة النص القصصي لولا ذلك الصراع بين القيم التي تمثلها الشخصيات ؟

وهل من متعة فيه لولا انخراطنا في المضمون الفكري والثقافي الذي ترمز إليه ؟ وهل إبداعاتها إلا صورة من تجاربنا ؟ وهل خيبتها إلا ظلال من مغامراتنا ؟ هل عجزها إلا لون من عجزنا ؟ وهل ضياعها إلا تعبير عن ضياعنا في هذا العالم الصاخب ؟» [2] ، فلا شك أن هذه الأسئلة الوجودية التي طرحها الناقد " عبد الملك مرتاض " تجعلنا نستنتج أن مدى تأثير

---

[1] – عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق) ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط4 ، 1995 م، ص:127.

[2] – عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، دراسات تطبيقية ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس ، تونس ، ط1 ، 1998م ص:154.

الشخصيات القصصية لم يطل فقط نفسية المتلقي الفرد ، بل تعداه إلى المستوى الجماهيري والأكاديمي أيضا، وبإمكاننا أن نمثل هنا بالشخصيات الأسطورية الـــتي انتقل تأثيرها إلى مجالات أخرى،كعلم النفس مثلا؛حين يطلق على بعض الأمراض والعقد النفسية أسماء تحيل على شخصيات أسطورية، كالنرجسية نسبة إلى "نرسيس "، والأوديبية نسبة إلى أوديب ...

وقد أهرق حبر كثير في مسألة ما يدعى بالشخصية قديما وحديثا ؛ حتى أصبحت هي نفسها كائنا حبريا ، ولقد أبدى الكاتب الفرنسي وعراب الرواية الجديدة " ألان روب جرييه " "Alain Robbe-Grieet" (1922م ــ2008م) ضجرا واضحا تجاه الخوض في معضلة الشخصية قائلا :« لقد حدثونا بما فيه الكفاية عن ((الشخصية)). ولكن للأسف يبدو أنهم لم ينتهوا بعد خمسين عاما من المرض . لقد سجل موت الشخصية أكثر من مرة وقام بهذا أعظم النقاد وأكثرهم جدية ، ومع ذلك لم تستطع أية قوة أن تسقط ((الشخصية)) من على المنصة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها. إنها الآن مومياء ولكنها مازالت تحتل الصدارة بنفس العظمة– الوهمية– بين القيم التقليدية التي يحترمها النقد التقليدي . بل إن النقد لا يعترف بالروائي ((الحقيقي)) إلا بهذا . فالروائي الحقيقي هو ((ذلك الذي يخلق الشخصيات)) »[1] ، لذا فهذه العظمة الوهمية نسجت عليها وشاحا من الغموض باعتراف الكثير من الكتاب ولعل اشتراك فنون عديدة في توظيف مقولة الشخصية ؛ قد حال دون وضع مفهوم مضبوط لها ، يمكن

[1] – آلان روب جــرييه ، نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، دط د ت ، ص:34 .

للمتلقي العادي أو المتخصص أن يتمثله ، ويستوعبه بصرامة ، وهذا ما ألمع إليه " عبد الوهاب الرقيق " في كتابه التطبيقـــــــــــــــــي " في السرد " حين رأى أن

« من أبرز عوامل غموض مقولة الشخصية ما يسميه شارل بودلير (Charle Baudelaire) بأخوة الفنون (La Fraternité des arts) فالشخصية تشترك في استخداماتها وتوظيفها فنون شتى (السينما ، المسرح ، القصة ، الشعر وحتى الرسم والنحت...فحال" تشتتها " دون تحديد حد صارم لها »[1] ، وما أسس لهذا التشتت تلك التغيرات التي طالت وجودها منذ نشأتها الأولى ؛ مما وسمها بطابع إشكالي ومفارقاتي ؛ جعلها حقلا لاستقطاب أصناف التغيرات التي لا تلبث أن تطال المجتمع باستمرار، باعتبارها ربيبته وممثلته بامتياز .

إذا تملينا تاريخ الشخصية ، منذ نشأتها قديما إلى راهنها، تبيننا جليا تقلبها من حال إلى حال ، ووجدنا أن هنالك فرقا عريضا بين شخصيات الأساطير (الآلهة وأنصاف الآلهة) وبين شخصيات الملاحم (الشخصيات الخارقة) و بين شخصيات روايات العصر الحديث (المجتمع بأفراده وطبقاته) و بين شخصيات السرود الجديدة ؛ التي تهافتت بتهافت قيمة الإنسان في المجتمعات الصناعية حيث تقدم لنا هذه المجتمعات نموذج (الإنسان المسحوق ، المتشيء المستلب الرقمي...) .

---

[1] – عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، ص: 126.

1- الشخصية في الشعريات القديمة :

وإذا ما عدنا إلى مكانة الشخصية في الشعريات القديمة فإننا نجدها ثانوية منضوية في الفعل والحدث ، فبما أن المحاكاة هي عمدة المأساة عند "أرسطو" فقد أخضعت الشخصية أيضا لفعلها ، ونستشف هذا في قوله الوارد في كتاب فن الشعر : « لما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناسا يفعلون وهؤلاء الأناس يكونون بالضرورة إما أفاضل أو أردياء (لأن اختلاف الأشخاص يكاد ينحصر في هذا التمييز وحده؛ وأن الناس يختلفون في شخصياتهم تبعا للفضيلة أو الرداءة) أو كما هم في المستوى العام.»[1]، وعلى ما يبدو حسب رأي "أرسطو" فإن الفعل هوالمدماك الذي يتحكم في الشخصية ، ويهبها الملامح والأوصاف المحاكية لجوهرها وماهيتها ،

---

[1] - أرسطو طاليس ، كتاب فن الشعر ، تر : إبراهيم حمادة ، ص:67 .

وهذا مانجده جليا في كتاب "فن الشعر" لهوراس ، وهو الذي درس كتاب "فن الشعر" لأرسطو وأفـــــــــــــــاد منه

حيث يلح على ضرورة مشاكلة طبائع الأفعال للشخصيات فيقول: «اصغ إلى ما أتوقعه ، ويتوقعه الناس معي . لو شئت أن تظفر بجمهور يحييك وينتظر حتى ينسدل الستار ويعطي العازف الإشارة بالتصفيق ، انبغى عليك أن تلم بخصائص كل مرحلة من مراحل العمر، فترد إليها الطبائع التي تختلف باختلاف السنين »[1] ، بمعنى أنه يتوجب على المؤلف أن يراعي الفروقات الفردية بين الشخصيات ، ويعطي لكل شخصية الملامح التي تناسبها ، فهنالك جمهور يراقب مدى مطابقة الأفعال للشخصيات ، وفي حالة المسرحية يكون تلقي هذه الأفعال مباشرا من الجمهور، كما يكون التقويم مباشرا أيضا أي « إذا كانت لغة المتكلم غير مطابقة لحالته فإن روما بأسرها ، راكبيها وراجليها ستتجمع للسخرية منه . هناك فرق عريض بين أن يكون المتكلم إلها أو نصف إله ، سيدة فضلى أومربية شديدة الحلية ، رجلا مكتمل النضوج أو فتى في ريق الشباب وحرارته ، تاجرا جائلا أو حارث حقل يانع . »[2] ، وما نلاحظه بهذا الصدد هو تركيزرؤية كل من " أرسطو" و "هوراس" على جانب الفعل من الشخصية ؛ وهي « رؤية يشترك فيها شكلانيـــو وبنيويوقرننا هذا لأسباب مختلفة . »[3] ، كما ترى الناقدة " شلوميت كنعان " .

---

[1] – هوراس ، فن الشعر ، تر : لويس عوض ، ص:120.

[2] – المصدر السابق ، ص :116.

[3] – شلوميت ريمون كنعان ، التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، تــر : لحسن احمامة ، ص:55 .

و« لقد تبنى المنظرون الكلاسيكيون هذه النظرة (فيسيوس) . واتخذت الشخصية، التي لم تكن حتى تلك اللحظة سوى اسم علم وعامل للفعل فيما بعد كثافة نفسية . (...) وجسدت مباشرة جوهرا نفسيا . ويمكن لهذه الجواهر أن تكون خاضعة لجدول ، يتمثل شكله الأكثر صفاء في قائمة (الاستخدامات) في المسرح البرجوازي (الفتاة الغنوج ، الأب النبيل ، إلى آخره) . »[1]، و قد استخفت المقاربات المحايثة بعد هذا بقوة بالجوهر النفسي للشخصية واعتبرته حصنا لا يمكن الدفـــاع عنه ،أمام مقـــــــــــــــــــــــــولة الفعل الذي يغدو في ظله عَرَضيا

وتمثل ذلك في قطيعتها المعلنة على التفسيرات النفسية والإيديولوجية والتاريخية منذ الشكلانيين الروس...، ولكن رغم هذا يمكننا اعتبار أنه من الخطل القول بتهميش دور الشخصية في العمل السردي ، و نشاطر "رولان بارت" الرأي فنقول « إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات ، أو على الأقل من غير فواعل »[2]، وليس ثمة حل يمكن الركون إليه لمعضلة الشخصية ؛ ما دام الكاتب عاجز عن ابتداع عمل دون فعل ؛ إذ « فيما تم تطوير – إلى حد بعيد – دراسة أحداث القصة والروابط التي تصلها في الشعرية المعاصرة ؛ فإن دراسة الشخصية لم تتم بعد . والواقع أن بلورة نظرية نسقية لا مختزلة ولا انطباعية أيضا عن الشخصية تبقى أحد

---

[1] – رولان با رت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ،حـــــلب سورية ، ط2 ، 2002م ، ص : 62،63.

[2] – المرجع نفسه ، ص:64.

تحديات الشعرية التي لم تواجهها بعد . كيفما كان » [1] ، وهاهنا يجدر بنا أن نتوقف عند بعض النقاد الذين تناولوا الشخصية بمقارباتهم ، كل حسب تخصصه واتجاهه .

2- مورفولوجيا "بروب" والإرث الشكلاني :

أصر الشكلانيون على اعتبارالشخصية مجرد وسيلة لتجسيد التكنيك السردي في العمل القصصي، التي تجلي بنيته وهيكلته وتحفز اشتغال وحداته التكوينية حيث يرى "توماشفسكي" أن « البطل ليس ضروريا لصياغة المتن الحكائي . فهذا المتن باعتباره نظام حوافز ، يمكن أن يستغني ، كليا،عن البطل وعن خصائصه المميزة»[2] فحتى أضخم الأعمال الروائية القائمة أساسا على أبطال محوريين ، اعتبر فيها هؤلاء مجرد وسيلة لاغير؛ « فرواية دون كيخوتة Don Quijote ليست رواية ((عن)) الشخصية التي تحمل هذا الاسم ؛ بل إن الشخصية هي مجرد أداة للجمع بين أنواع مختلفة من التقنية الروائية »[3] ، وهذه النظرة الأداتية للشخصية أكسبت الشكلانيين الروس أعداء كثرا ؛ فقد هوجموا وانتقدو مرارا جراء أفكارهم الإستفزازية الشاذة ؛ والتي أصبحت تحفظ ويقاس عليها فيما بعد ! ، كما أصبح يقاس على أفكار **فلاديمير**

---

[1] – شلوميت ريمون كنعان ، التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ،ص:49 .

[2] ــ توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس

تر : إبراهيم الخطيب ، ص:207 .

[3] ــ تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، ص:14.

*- فلاديمير بروب (1895م- 1970م) Vladimir Propp : فلكلوري روسي ، درس الإثنولوجيا في جامعة لنينغراد .

بروب* (1895م- 1970م) **Vladimir Propp** الذي يعتبر واحدا من هؤلاء « والذي بقي فكره قريبا جدا من فكر المدرسة الشكلية الروسية خلال فترة ازدهارها القصيرة. من 1915 إلى 1930 تقريبا »[1] ، هذا ما يشير إليه" كلود ليفي ستروس " لكن المساجلات القائمة بينه وبين هذا الأخير لا تثبت شكلانيته المطلقة ، ولاينفي ذلك تبنيه لبعض مبادئهم . لكن قبل أن نتوقف عند "بروب" علينا أن نلتفت إلى علَم آخر، أثارفكرة دراسة القصص بنيويا وهو العالم الفرنسي" جوزيف بيديي" Joseph Bédier " الذي فرق بين الشكل العضوي الذي يحدد القصة في جوهرها وملامحها العارضة ...وقد توقفت المحاولة عند هذا الحد [2] ، ويستأنفها " بروب " مرة أخرى منطلقا من نقده لـــ "بيديي" وآخرين ؛ فقد حاز قصب السبق في ميدان الدراسات النقدية السردية " بتقديمه لكتاب" مورفولوجية الخرافة " Morphologie du conte* سنة "1928 م" والذي يعتبر أكبر إنجاز عرفه تاريخ السرديات ؛ فهو يجسد نقلة ريادية قلبت للدراسات القائمة على تحليل المضمون ظهر المجن ؛ بابتداعها وإثارتها مفاهيم مغايرة للمكون المحاكاتي للظاهرة الأدبية ، فخولت للنص أن يقارَب مقاربة شكلية صـــــــــــــــارمة

---

[1] كلود ليفي- ستروس ، الأنتروبولوجيا البنيوية ،ج2 ، تر : مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ، سوريا 1983 م ، ص:168.

[2] ــ ينظر عبد الحميد بورايو ، منطق السرد ، ديون المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط ، 1994م، ص: 18.

*- ترجم إلى الفرنسية سنة (1970م) ، ترجمه إلى العربية إبراهيم الخطيب (1986م) وهو أستاذ مساعد بجامعة محمد الخامس (الرباط) ، ونلاحظ أن هنالك تشابها بين عنوان هذا الكتاب وعنوان كتاب بيديي" الخرافات".

بعد أن كاد يتفسخ في البحيرة الآسنة للإنعكاس والتفسيرات التاريخية والاجتماعية خارج النصية .

و جدير بالذكرأن « فكرة النص كهيكل منسجم العناصر والأجزاء من مسلمات الشكلانيين الذين نشدوا تجنب القراءات الإرتسامية أو الذاتية أو القراءات الساذجة التي تعتبر النص انعكاسا بسيطا ومباشرا (reflet لواقع مكاني وزمني»[1] ؛ فبعد تمحيص واستقراء العديد من المتون الحكائية الشعبية توصل "بروب" إلى ضبط القواعد المتحكمة في بنية تلك المتون، والتي استخلصها في إحدى وثلاثين وظيفة من عينة تضم مائة حكاية خرافية وسرعان ما تلقف النقاد كتابه ، خاصة حينما ترجم إلى الإنجليزية عام 1968م وإلى الفرنسية عام 1970م ، « ذلك أن استخلاصه للبنية التجريدية أو " لراموز " (prolotype) الخاص بعدد لامحدود من الخرافات العجيبة قد جعل مؤلفه يحتل في تاريخ النقد الحديث والمعاصر المنزلة التي أوثر بها مؤلف فاردينان دي سوسير " دروس في اللسانيات العامة " في مجال المباحث اللغوية »[2].

---

[1] – سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ،الدار التونسية للنشر ، تونس ، ديوان المطبوعات الجامعية ن الجزائر ، ط 1 ، دت ، ص:65.

[2] – عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، ص :17.

ولا يخفى أن النقد الأدبي في نزوعه إلى العلمية استعان بل لجأ إلى علم اللغة باعتباره « هوالوحيد بلا ريب الذي يستطيع المطالبة باسم علم »[1] موظفا أهم المفاهيم التي بلورتها الألسنية؛ منها عزل اللسان عن الكلام والذي توخاه "بروب" في عزله الثابت عن المتحول في مكونات الحكاية ، حيث يشير "كلود ليفي ستروس" في كتابه" الأنتروبولوجيا البنيوية " إلى الفائدة المتبادلة بين اللغوي وبين عالِم الاجتماع ؛ حيث يتبادلان بين الحين والآخر بعض النتائج[2] « إذ إن العالم اللغوي سيرى ، غالبا ، باحثين في علوم مجاورة ، ولكن مختلفة يستوحون من مثاله ويحاولون اتباع طريقه »[3] ؛ وهذا ما نلتمسه جليا عند "بروب" – كفلكلوري ومدرس للإثنولوجيا "علم الأجناس" بجامعة ليننغراد ـــ فهو يقارن في دراسته بين اللغة وبين ظواهر الوجود قاطبة ؛ فكما أن اللغة لها نحو يدرسها ؛ فظواهر الوجود أيضا بإمكانها أن تكون موضوعا للدرس ويتأكد هذا المعنى في إجابته عن سؤاله « هل نستطيع أن نتحدث عن حياة لغة دون أن نكون على علم بأجزاء الخطاب discours ، أي بعض مجموعات الكلمات مرتبة وفق قوانين تحويلاتها ؟ إن اللغة الحية معطى ملموس ، والنحو سندها المجرد . ومثل ذلك الكيان

---

[1] – كلود ليفي– ستروس الأنتروبولوجيا البنيوية ، تر ، مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ، سوريا ، 1977 م، ص:49 .

[2] – ينظر: المرجع نفسه ، ص: 51 .

[3] – المرجع نفسه ، ص:49 .

موجود في أساس عدد كبير من ظواهر الوجود وإليه تتجه عناية العلم تحديدا . ولا يمكن لأي واقعة ملموسة أن تتلقى تفسيرا ما لم تجعل أسسها المجردة هاته موضوعا للدرس . » [1] .

وعلى ضوء هذا ، يقترح" بروب " قوانين وأسانيد مجردة لدراسة الأشكال المتعلقة بالفلكلور؛ التي هي أساس ومنطلق كل دراسة تاريخية أسطورية أو االجتماعية ؛ والتي هي قمينة بأن تتيح لعلماء التاريخ والاجتماع تفسير التشابهات القائمة بين خرافات العالم ، ومنه تبين لبروب مدى أهمية هذا المنطلق التحليلي الشكلي المعقد، والذي يبدو عديم الأهمية يكشف عن أبنية عامة ، وعمل هام [4] ، هذا العمل الذي يلفت الانتباه إلى وجوب إعادة النظر في تصنيف الخرافات جملة [2] حيث لاحظ "بروب" أن المعادن والحيوانات قد وصفت حسب بنيتها كما أن سلسلة من الأنواع الأدبية قد وصفت أيضا ؛ بينما وجد أن الخرافة تدرس دون أن توصف[3] ومنه ؛ بيَّن " بروب " حاجة علماء التاريخ والدين والأسطورة للدراسة المورفولوجية وعجزهم عن إجراء دراساتهم ؛ ما لم يستعينوا بالتحليل المورفولوجي فيذهب مؤكدا على « أنه ما لم توجد دراسة مورفولوجية صحيحة ، فلا مجال لوجود دراسة تاريخية جيدة »[4] وحسب

---

[1] – ڤلاديمير پروپ ، مورفولوجية الخرافة ، تر : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية ل الرباط ن المغرب ، ط1 1986 ، ص:30

[2] ـــ المرجع نفسه ، ص : 22 .

[3] – ينظر: المرجع نفسه ، ص : 28 .

[4] – المرجع السابق ، ص:30.

" بروب " « تعني كلمة " مورفولوجيا " دراسة الأشكال » [1] حيث توصل إلى إبراز الوحدة الشكلية التي تجمع العديد من الخرافات المتنوعة حينما استنتج أن « الخرافات تتوفر على خاصية ، وهي أن الأجزاء المكونة لإحداها يمكن أن تنقل دون تغيير إلى خرافة أخرى »[2]، وهذه الخاصية استنتجها حينما عمل على مقارنة الأبنية الحكائية Sujet لهذه الخرافات فيما بينها ، ولأجل ذلك قام في البداية بعزل الأجزاء المكونة لها متتبعا مناهج متميزة، ثم قام بعد ذلك بمقارنة الخرافات وفق أجزائها المكونة . وستكون نتيجة هذا العمل مورفولوجيا ، أي وصفا للخرافات حسب أجزائها المكونة ، وللعلاقات فيما بينها وفيما بينها وبين المجموع .[3] إذ ذاك ؛ وجد أن « ما يتبدل هوأسماء (وفي نفس الوقت صفات) الشخصيات ؛ وما لايتبدل هو أفعالهم ، أو وظائفهم fonction . ويمكن أن نستخلص بأن الخرافة تسند غالبا أفعالا متشابهة لشخصيات متباينة . وذلك ما يتيح لنا أن ندرس الخرافات انطلاقـــــا من وظائف الشخصيات»[4] ، ومنه فإن الخرافة تبنى على وظائف متكررة وقارة بشكل ملفت حيث تنجز الشخصيات نفس الأفعال بوسائل قد تختلف ؛ فالوظائف قيم ثابتة [5] ، ومصطلح الوظيفة

---

[1] ـــ المرجع نفسه ، ص:17

[2] – المرجع نفسه ، ص:23

[3] – المرجع نفسه م ، ن ص : 33

[4] – المرجع نفسه ، ص : 34 .

[5] – المرجع نفسه ، ص : ن .

يقابله ما يسميه فيسيلوفسكي "الحوافز" وما يسميه بيديه "العناصر" [1] وبما أننا لا نجد نصا لفيسيلوفيسكي هذا ضمن" نصوص الشكلانيين الروس"فسوف نشير إلى أن مصطلح"الحافز" قد أورده "توماشفسكي " في نص" نظرية الأغراض اختيار الغرض" . فحينما فكك العمل إلى وحداته الغرضية وصل في النهاية إلى أجزاء صغيرة غير قابلة للتفكيك ، هذه الأجزاء هي التي تسمى حافزا Motif، والسند الغرضي للعمل يتشكل من الحوافز المتمازجة فيما بينها المكونة للمبنى الحكائـــــــــي [2]، كما أن مبدأ تكرار الوظائف لم يكن بدعا وضعه "بروب "حيث أقر بأن « تكرار الوظائف من طرف منفذين مختلفين قد لاحظه منذ مدة طويلة مؤرخو الأديان في الأساطير والمعتقدات لكنه لم يلاحظ قط من طرف مؤرخي الخرافة . فعلى نحو ما تنقل خصائص ووظائف الآلهة فيما بينها ، وربما انتقلت في النهاية إلى القديسين المسيحيين فإن وظائف بعض شخصيات الخرافات تنتقل إلى شخصيات أخرى» [3] ومن الطريف أن يشبه " كلود ليفي ستروس " تكرار وظائف الحكايات بلعبة الورق « حيث يكرر اللاعبون دوريا خلط الورق وقطعه وتوزيعه وافتتاح اللعب واللعب ...، أي يكررون القواعد ذاتها ، على الرغم من عمليات توزيع الورق المختلفة . »[4] ، وهكذا يكون عدد الشخصيات كثيرا ومتنوعا

---

[1] – المرجع نفسه ، ص : ن .

[2] – ينظر توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، ص: 180،181 .

[3] – ڤلاديمير پروپ ، مورفولوجية الخرافة ، تر : إبراهيم الخطيب ، :34.

[4] – كلود ليفي – ستروس ، الأنتروبولوجيا البنيوية ، ج2 ، ص : 179.

ومختلفا باختلاف الهويـــات الفردية ، بينما يكون عدد الوظائف قليلا ومحصورا وثابتا ، لـــذا يقوم " بروب " بعزل الوظائف والتركيز على مصادر أفعال الشخصيات- ذات الدلالات المتباينة – التي تنخرط بوظائفها الموضوعية في نسيج الحبكة فتخلق سيرورتها وديناميتها التي تشتغل في كافة المتون الحكائية . كما وضع "بروب" لائحة نمطية لوظائفها التي تمثل القاعدة المورفولوجية لها ، لذا فإن « نظام الأحداث له قوانينه ، والمحكي الأدبي له قوانين مماثلة ، ولا يمكن ارتكاب سرقة قبل اقتحام الباب» [1]، فبروب يركز على مبدأ التتابع المتشابه المتراصف ولايهم إن كانت هذه الوظائف تامة ، ولايغير هذا من قانون تتابعها ؛ وعلى هذا الأساس تتكتل الوظائف وفق النمط نفسه [2] ،حيث « تبدأ الخرافات عادة بعرض لوضعية بدئية »[3] ، هذه الوضعية الإستهلالية تقوم بعرض الشخصيات وأسمائهم وأوصافهم في حالتهم البدئية المتوازنة . ويلفت "بروب" الانتباه إلى أهمية هذه الوضعية رغم أنها لاتعد وظيفة . ثم يعمد بعد جرد الوظائف الواحدة والثلاثين ،إلى تصنيف المتشابه منها في مجموعات ضمن سبع دوائر فعل فتتقابل كل شخصية بدائرة فعل خاصة بها ونكتفي هنا بإيراد ملخص للمثال الوظائفي : [4]

1- حصول الافتقار : O الوضع الأصل ← توازن (سعادة)

---

[1] – ڤلاديمير پروپ ، مورفولوجية الخرافة ، تر : إبراهيم الخطيب ، ص :35 .

[2] – ينظر:المرجع نفسه ، ص:36.

[3] – المرجع نفسه ، ص:39.

[4] – سمير المرزوقي ، جميل شاكر ،مدخل إلى نظرية القصة ، ص :56.55.

رحيل .←انعدام التوازن (حصول إساءة)

- منع ←→ عصيان أو خرق

- استخبار ←→ اطلاع .

- خدعة ←→ تواطؤ عفوي

- إساءة ←→ حصول الافتقار

2 الاختبار الترشيحي : – طلب النجدة←—→ قبول←—→ يقبل البطل القيام بالفعل

(تفويض)←—→ يعزم على الفعل بمحض إرادته

– انطلاق .

– أول وظيفة للمانح اختبار يعد البطل لتسلم الأداة .

السحرية ←—→ رد فعل البطل ←—→ تسلم الأداة .

3 الاختبار الرئيسي : – انتقال إلى مملكة أخرى .

– صراع ←—→ علامة ←—→ هزيمة المعتدي

وانتصار البطل ←—→ اصلاح الافتقار.

– عودة ←—→ مطاردة البطل ←—→ توفر النجدة

4 الاختبار الممجد ك : – وصول البطل خفية

– مطالبات كاذبة (تصدر عن بطل مزيف).

– عمل صعب يعرض على البطل ←—→ إنجاز

العمل ←—→ التعرف على هوية البطل الحقيقي

– انكشاف البطل المزيف ←—→ تجلي البطل

– معاقبة المعتدي ←—→ مكافأة البطل.

وإذا أمعننا النظر في هذه الوظائف، فسنلاحظ أنها « تستقطبها غاية واحدة هي إصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل (situation initiale) . في صلب هذا المسار يكتسب كل

حدث سواء كان ذا صبغة فعلية (factuel) أو كلامية (acte de parole) قيمة وظائفية لأنه يمثل حلقة في سلسلة الأحداث . »[1] ، هذه الوظائفية التي لامعنى لها خارج إطار الحبكة ، وعلى هذا الأساس تعرف "شلوميت ريمون كنعان " الوظيفة من وجهة نظر بروبية على أنها « ((النشاط الخاص بشيء ما ، نمط الفعل الذي عن طريقه يحقق الغرض)) ، في هذه الحالة مساهمته في الحبكة . من ناحية أخرى وبالمعنى المنطقي الرياضي – فإن لمصطلح يدل حرفيا على((الكم المتغير فيما يتصل بالآخرين والذين عن طريقهم يمكن التعبير عنه)) (...) وهذا ملائم لأن ما يبحث عنه بروب هو الوظائف الموضوعية ، بمعنى الأنموذج الشائع لكثير من الموضوعات المفردة المستقاة من نص عدة قصص معينة »[2] ، ولا شك أن تعدد المتن القصصي الذي استخرج منه "بروب "مخططه الوظائفي ومنهجيته العلمية الصارمة خول له تلك النمطية المرنة القابلة لاستيعاب العديد من الأشكال السردية العالمية ؛- بالرغم من أنه اقتصره على نمط واحد وهو الخرافة – إلا أن الكثير من النقاد لم يذخروا جهدا في نقده ، حيث أشار " كلود ليفي ستروس "إلى بعض النقائص والالتباسات التي اعترت منهج " بروب "في إهماله لمواضيع الحكايات وخصوصيتها ، فيقول « لا ريب في أننا كنا قبل الشكلية ، نجهل ما كان مشتركا بين هذه الحكايات . وبعد الشكلية ، حرمنا من الوسائل التي تساعدنا على معرفة الإختلافات بينها . لقد انتقلنا من المشخص إلى المجرد ولكننا أصبحنا لا نستطيع النزول ثانية من المجرد إلى المشخص

---

[1] – المرجع السابق ، ص:25.

[2] – شلوميت ريمون كنعان ، التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ص : 39 .

»[1] ، وبما أن " بروب " لم يتوسل بالقرائن الإثنوغرافية ، فسوف يظل مشروعه ناقصا وعقيما يشرئب إلى غد أفضل ؛ في ظل دراسة تتوسل الملاحظة الإثنوغرافية المباشرة أو غير المباشرة إضافة إلى خلطه بين التعبير الشفهي وبين التعبير اللغوي نتج عن خطأ عام اقترفته الشكلية وهو تجاهل التكاملية بين الدال والمدلول [2] هذا إضافة إلى كثير من الملاحظات والسجالات التي تسببت في سوء فهم بين الناقدين جعلت "بروب" يرد ردا جارحا على نص" كلود ليفي- ستروس" ، لكن هذا الأخير اقتصرحين دعاه الناشر للرد ؛ حرصا على ما بدا له سوء فهم بتعليق قصير مفاده أن دراسته لكتاب "بروب" توخت أن تكون تحية موجهة إلى اكتشاف كبير يتقدم ربع قرن على محاولات كثير من النقاد لكنه لاحظ بدهشة وأسف أن العالم الروسي ، الذي يحسب أنه أسهم في شهرته قد رأى بكتاباته شيئا مختلفا ، وهو لا يبغي الدخول معه في حرب كلامية بهذا الشأن ، لأن " بروب " قد أبدى جهلا تاما بأعماله الإثنولوجية في حين أن تبادلا في الآراء كان ينبغي أن يسند على إسهامات كل منهما ، وفي الأخير أقر" كلود ليفي- ستروس" بالفضل الخالد لكتاب "بروب" ، لكونه أول كتاب في مجاله [3] ومن بين المآخذ التي أوخذ عليها " بروب" اقتصار دراسته على صنف قصصي معين ، دون أن تتعدى نتائج هذا الكشف حدود هذا الصنف .إضافة إلى واحدية اتجاه مثاله الوظائفي وغائيته ؛ كما أورد كل من "سمير المرزوقـــي"

---

[1] – كلود ليفي – ستروس ، الأنتروبولوجيا البنيوية ، ج2 ، ص : 192 .

[2] – ينظر: المرجع السابق ، ص : 200 ، 204 ، 207 .

[3] – ينظر : المرجع نفسه : ص : 208 ، 209.

و "جميل شاكر" نقد " كلود بريمون " لهذا الجهاز الوظائفي، الذي يرى إمكانية توزعه وتفرعه في اتجاهات متعددة متشعبة ، إضافة إلى أنه يبتر أي صلة للقصة بالسياق الخارجي و بالمؤلف بل يمحو أي قيمة مرجعية لها [1] وقد قام "كلود بريمون " بإجراء تعديلات على نموذج " بروب " في كتابه " منطق القصة " . وكما سلف القول ، فإن النقاد لم يدخروا جهدا عن تلقفه كنموذج إجرائي وكمنطلق عمدة – محتذين حذوه أو معارضين له ، مضيفين له أو مقلصين – لتنفيذ مخططاتهم الخاصة لمقاربة النصـــــــــــوص الإبداعية ككل ؛ إذ

« إن ما توصل إليه بروب من تمييز بين البنية الأصلية للخرافة ومختلف الصيغ التي تتخذها ، أي البنية الأولية المحدودة والنصوص غير المحدودة التي تنشأ عنها ، أي بين " وحدة القيس " والمادة المقيسة ، قد كان عماد البحوث السردية والعلامية التي أخذت تتعامل مع السردية على أنها نظام يمكن أن يتخذ صورا مختلفة باختلاف المادة التي تستخدم : الكلمة ــ الصورة ــ اللون ــ الحركة ... وهو ماتطور بعد ذلك في نطاق السيميائية السردية في مستوى السطح ومستوى العمق . » [2] ،وهذا ما ساعد على تزويد ميدان الدراسة السردية بترسانة إجرائية هامة ، أمنها كل من ستروس، سوريو، بريمون، كريماس ،........وغيرهم ...

3 ــ غريـــماس والنموذج العاملي :

[1] – ينظر : سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، ص:67 .

[2] – محمد القاضي ، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق ، ص:24.

بعد مرور ثمان وثلاثين سنة على النمذجة الوظائفية البروبية ؛التي اعتبرها بعض النقاد المهمين * توطئة لولادة العلامية ؛ لأن أهميتها تكمن في تصنيفها للدلالات يأتي ناقد آخر ، وهو "ألجيردا جوليان غريماس " (A.J.Greimas) ليرسي معالم مشروع علم دلالة بنيوي سنة (1966م)- هذا المشروع الذي يحاول الإمساك بالشروط التي عن طريقها نتلقى المعنى - ليحدث بذلك ثورة كوبرنيكية بتعبير" آن إينو"** (Anne – Marguerite Hennault) حينما رأت أن « مثل ما قامت به هذه النظرية ومن خلالها العلامية بوجه عـــــام في استقراء الدلالة مثل ما أحدثته ثورة((كوبرنيك)) في قيس الزمن » [1] ، حيث اتكأ "غريماس" على أرضية صلبة من الدراسات والمراجعات في مجال تحليل الخطابات الجديدة ، خاصة « وقد عرفت الفترة الممتدة من 1966 إلى 1979 مراجعات إبستمولوجية مكثفة (...) وهي أيضا الفترة التي تحرر فيها النحو السردي من تحليـــل الحكايات الصورية (حكايات روايات ، أساطير) لدراسة كل أنواع الخطابات التي لاشخوص فيها »[2] ، كما شهدت الفترة كذلك

---

* ــ ومنهم : جان إيڤ تادييه ، "Jean Yves Tadié "(1936 ــ ...) ناقد فرنسي، دكتور في الآداب وأستاذ في جامعة السوربون الجديدة ، ينظر: النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم المقداد ، ص : 309.

**- أستاذة وباحثة بجامعة السوربون .

[1] ــ Anne –Hennault:Les enjeux de la sémiotique ,P.U.F. 1979 p89. نقلا عن :

محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردي نظرية قريماس (Greimas) ، الدار العربية للكتاب ، دط ، 1993 ص:15.

[2] ــ آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص :113.

كثيرا من الإنجازات والملاحظات في حقل الميثولوجيا واللســــــانيات والسرد والمسرح ... التـــــي وضعها أعلام مهمـــون ، مثل " ليفي ستروس"، "دوسوسير"، " هيالمسلف"، "تسنيير" و"سوريو"... أحسن الفكر الغريماسي امتصاصها وإنتاج نظرية متكاملة من نسغها ، أما أهم من استفاد منه "غريماس" على وجه الإطلاق ، فهو بطبيعة الحال " فلاديمير بروب" ، فقد اتكأ على عمله الجسور وحدسه ؛ حينما جدول أفعال الشخصيات في شكل عوامل ، وكـــــــــــــان بذلك أن أرسى بناء ومعلما آخر قمينٌ بأن يُستند على أسسه

وقد كان المنطلق من كتـــــابه " البنيوية الدلالية " . "Sémantique structurale " حيث يخصص فيه قسما يتناول المشروع الوظائفي لبروب تناولا علميا تجريديا ؛ فقد « رأى أن هذا الباحث أوضح مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه ، وخاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية ، وهي التي اعتبرها "غريماس" بمثابة عوامل ، ذلك أن بروب نفسه اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مجردة تحدد من أعلى جميع الإمكانات التي تفترض أن تعرفها الحكايات العجيبة على مستوى قيام الممثلين بالأعمال»[1] ، وبعد ثلاثة عشر عاما ؛ سنة 1979م تمكن" غريماس" مع صديقه "كورتيس" من بلورة وصف عقلاني لنظرية الكلام ككل في كتابهما الموسوعي" السيميائية ،القاموس العقلاني لنظرية الكلام " فكان بذلك أن نزع إلى العالمية في مجال البحث العلمي الصارم والأكاديمي ؛ عن طريق طرحه

---

[1] – حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1991 م ، ص : 33 .

نظرية مندمغة باسمه لأشكال الخطابات الكونية بداية من النصوص الدينية إلى آخر شكل من الأجناس الخطابية ، وعلى رأي" آن إينو" فإن « كل إنجازات العشرين سنة الأخيرة من حياة هذا البحث مودعة في صلب أداة مسخرة لتكون حجة السيميائية ، المعجم المعقلن في نظرية الكلام »[1] ، فتنوع مرجعيات "غريماس" وانفتاحه واجتهاده ، واشتغاله الحثيث ؛ بالتمحيص والمقارنة والاستنتاج والتوليف على الإرث النظري الذي خلفه السابقون ؛ خول لنموذجه العاملي أن يتسم – كجهاز تجريدي – بخصوبة وشمولية نادرتين ؛ مما جعله يتصف بمرونة وقدرة على معالجة كثير من النصوص السردية والشعرية على السواء ، وهذا ما أشار إليه " سعيد بنكراد " حين استنتج أن « شمولية نظرية غريماس تكمن في قدرتها على استيعاب عناصر شتى تنتمي إلى نظريات سردية أخرى . كما تجعل من هذه العناصر تدل داخلها وفق منطلقاتها المعرفية الداخلية : إنها بذلك تكشف عن نواقصها وعن الثغرات الموجودة في داخلها من جهة ، كما تقدم تبريرا لتصور النظريات الأخرى من جهة ثانية . وفي كلتا الحالتين ، تؤكد على ضرورة التكامل بين كل النظريات » [2] ، فبروب لم يلغ الجهود التي سبقته في محاولات تنظيراتها للقصة ؛ بل إنه لم يتوان عن التصريح بقيمتها الريادية والاستفزازية ، وفي هذا المنحى كتب يقول : « إن قيمة النموذج البروبي – كما يبدو– لا تكمن في عمق التحليلات التي تسنده ولا في دقة الصياغات وإنما في طبيعته الاستفزازية . وفي قدرته على إثارة الفرضيات ،

---

[1] – آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص : 120.

[2] – سعيد بنكراد ، مدخل إلى السيميائيات السردية ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط2 ، 2003م ، ص:7، 8.

إنه تجاوز بكل المعاني لخصوصية القصة العجيبة التي ميزت منهج السيميائيات السردية منذ بدايته ، والمهمة الحالية الملقاة على عاتق السيميائيات هي تعميق وتوسيع مفهوم الترسيمة السردية القانونية »[1] ، ولم تقتصر جهود " غريماس" على التنظير فحسب ؛ فقد قام بالكثير من الدراسات الإجرائية التطبيقية على العديـــــــــــــــــــد من النصوص ، نذكر من بينها نصا لـــ :

" دوميزيل " Dumezil ونصا لـــ " موباسان " Maupassant .

والمتتبع لاستراتيجية " غريماس" النقدية ؛ يجد أن هذا الرجل قد كانت له نظرة نقدية ثاقبة ؛ حينما جعل من تكاتف جهود الشكلانيين أسوة ؛ فهو لم ينعزل بمشروعه ولم يقتصره على نفسه فقط ، بل نجد هذا المشروع منتعشا في ورشة واسعة نشطة تضج بالنقاشات والسجالات الفكرية ؛ يشتغل فيها أتباعه ومريدوه ، مفسرين ومدققين لنظريته و نذكر من بينهم ، كورتيس ، راستييه كوكي ، آن إينو .... إلخ ، ذلك ما لفت إليه الانتباه الناقد " محمد الناصر العجيمي " الذي خصص بدوره كتابا لعرض النظرية الغريماسية ، فيقول :

« وإن كانت جوانب عدة من نظريته تحتاج – فيما يصرح به الدارس نفسه في مواطن كثيرة من مؤلفه – إلى مزيد من الضبط والتدقيق وما زال هو وأتباعه يطورون أدوات البحث ويقومون بتعديل هذا الجانب تارة وتعميق ذاك تارة أخرى »[2] ، وقد أثمرت هذه الجهود كثيرا

---

[1] – أ .ج غريماس :السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ، تر : سعيد بنكراد ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي تر : مجموعة من النقاد ، ص : 188.

[2] – محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردي نظرية قريماس ، (Greimas) ، ص: 9.

من الكتب والدراسات الهامة ؛ ديدنها شرح أفكار" غريماس"التي تبدو مستغلقة وعصية على الفهم والاستيعاب .

ــ العوامل :

ينبغي ألا يغرب عن بالنا أن " غريماس" قد استثمر ملاحظات " كلود ليفي – ستروس" – والتي تطرقنا إليها في تناولنا لوظائف "بروب" – « فقد قادته جهوده المتمثلة في تطبيق تعليمة ليفي ستروس التي ما كان يمكن تجاهلها وقتها ، على نتائج بروب »[1] ، و تبين له من خلالها أنها « أبرزت وجود بنيات عميقة منظمة للخطاب ولكنها متوارية وراء تمظهرات سردية السطح من النوع البروبي »[2] ؛ ومع ذلك فقد توصل بعد كثير من الدراسات ، والاشتغال الإجرائي على العديد من النصوص المعقدة إلى أن « هذه النماذج المستعارة من ((بروب)) رغم تعديلاتها الطفيفة ، لم تعد ملائمة في الكشف عن موضوعات ذات تعقيد بنيوي بالغ »[3] ، فبعد تمحيصه الترسيمة الوظائفية لبروب تمكن من استبدال مقولة الوظيفة التي نعتها بـــ " الفضفاضة "، بالصيغة التقنينية للملفوظ السردي[4] ، كما شكك " غريماس" في دقة بعض مصطلحات " بروب " وقام بضبطها ، مستبدلا تسمية وظيفة على" النقص" بـــ " تسمية

---

[1] – آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص : 110.

[2] – أ .ج غريماس : السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ، تر : سعيد بنكراد ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي تر : مجموعة من النقاد ، ص : 184.

[3] – المرجع نفسه ، ص : ن .

[4] – ينظر: المرجع نفسه ، ص :186.

"حالة " ونجد هذا جليا في قوله « إذا وضعنا ثقتنا في حدس بروب حين يعتبر الوظائف بأنها أفعال تغطي ((دوائر أفعال شخوص القصة))فإن الصيغ التي يعطيها لوظائف مختلفة ، توقعنا في أغلب الأحيان في حيرة . فإذا كان((رحيل البطل)) يبدو كوظيفة تتطابق مع نوع من النشاط ، فإن النقص(Le manque) بعيدا عن أن يكون فعلا ، فإنه يعني حالة (Etat) ولا يمكن اعتباره وظيفة » [1] .

كما لفت ستروس انتباه غريماس باشتغاله على تقليص وظائف بروب ومزاوجتها «فالملفوظات السردية يمكن أن تنتظم في أزواج (...) فهذا الملفوظ يستدعي بل يذكر بنقيظه الذي سبق طرحه لوحدات سردية جديدة (...) مثل:

رحيل م عودة

وجود النقص م القضاء على النقص

إقامة المحظور م خرق المحظور» [2] .

وأسوة بليفي ستروس قام غريماس بتمييز ثلاثة أنواع من الوظائف :[3]

1-العقد contract

2-الاختبار épreuve

3-الاتصال / الانفصال : conjonction / disconjonction

---

[1] – المرجع السابق ، ص : 184 .

[2] – المرجع نفسه ، ص : 186 .

[3] – سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، 69 .

كما قام باختزال غير قليل من وظائف "بروب" حينما كشفت « عن طبيعتها التكرارية أيضا»[1]، وقلصها إلى ستة ؛ مطلقا عليها تسمية "عوامل" وهي: (الذات /الموضوع ، المرسل / المرسل إليه ، المساعد / المعارض) وتعتبر هذه العوامل وحدات قارة في أي قصة في مقابل تشكيلها الذي يختلف في تجليها على مستوى الخطاب . وما نرصده أيضا أنه احتفظ بتسمية " دائرة الفعل"* . وقد قلصت هذه العوامل إلى أربع ؛ بداية من السبعينيات ؛ حين أبدت النظرية السيميائية خصوبتها ، وعممت آليات دراسة النص السردي على كافة أشكال الخطابات الإنسانية كالخطاب القانوني والخطاب الطبخي...

هذا ما ألمحت إليه الناقدة " آن إينو" في هامش لها من الفصل الثاني من كتابها تاريخ السيميائية ، والمعنون مسارات تحويلات المضامين ، حين تقول«إن العاملين اللذين لا يزالان صوريين واللذين تخصهما الدلالة البنيوية بمصطلحي المساعد والمعارض اختفيا ووضعت منذ ذلك العهد في محل الشخوص الثابتة لبروب أربع وضعيات تركيبية : الفاعل – الموضوع ، المرسل – المرسل إليه وكل واحدة منها قادرة على الانتشار وفق رباعية مقولة سيمية جديدة . مثلا إن

---

[1] – أ .ج غريماس :السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ، تر : سعيد بنكراد ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي تر : مجموعة من النقاد ، ص : 186.

الحكاية تحين تقريبا دائما الفاعل المضاد الذي يعد إعادة صياغة أكثر شكلية بالقياس إلى المعارض » [1] .

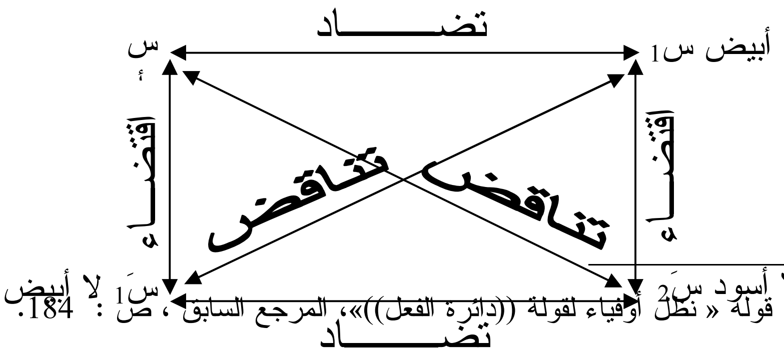
ويمكننا ملاحظة التمثيل العاملي الغريماسي في الترسيمة التالية : [2]

مرسل ← موضوع ← مرسل إليه

↑

مساعد ← ذات ← معيق

وقد أثبتت هذه الترسيمة العاملية جدواها وإحاطتها بمكونات النص السردي ، في مجال الدراسات السردية مما أثبت كفاءتها الإجرائية ، و الشيء نفسه يقال على ما أسماه "غريماس" "المربع السيميائي" ، حيث تمكن هذ الباحث من وضع نمذجة منطقية منظمة للعلاقات القائمة بين عناصر النص وتتمثل هذه النمذجة المنطقية في المربع السيميائي التالي :



* – نجد هذا في قولة « نطل أوفياء لقولة ((دائرة الفعل)) »، المرجع السابق ، ص : 184.

[1] – آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، ص : ينظر الهامش ، ص:113.

[2] – A.J.Greimas,Sémantique structurale ,p.u.f, paris,1986,p.180 نقلا عن :

رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، دط ، 2000م ، ص: 30.

فهذا الهيكل يبين ثالوث العلاقات (التضاد ، التناقض ، التكامل) ، ويبرزها في بعدها الجدالي والسجالي الذي يعكس بنية الصراع الظاهرة والمضمرة داخل النص والمشتغلة في التحقق اللفظي له . كما « يقوم على متصورين اثنين هما أساس العلاقة الهيكلية :

فكرة الانفصال وفكرة الاتصال (أو الاقتران) .

يحتوي المربع على نمطين للانفصال : الانفصال (disconjonction) بالتضاد و الانفصال بالتناقض وأما العلاقة الاستتباعية فهي علاقة تناسقية » [1] . ومن ثمة يتاح للدارس الإمساك بالمكون الدلالي للنص ويحيط بالدلالات الكونية في جميع النصوص ، عن طريق رصد هذه العلاقات ، عن طريق مفصلة للمضمون «غير أن هذه العلاقات والعمليات يتبناها في النص المستوى السردي والمستوى الخطابي : - المستوى السردي ينظم هذه العلاقات والعمليات المنطقية في أدوار عاملية منضوية تحت برامج سردية .

[1] - سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، ص : 124.

– المستوى الخطابي ينظم هذه العلاقات في صورة ممثلين متموضعين في فضاءات وأزمنة لتشكيل مسارات صورية من خلال هذا التموضع » [1] ، فعن طريق هذين المستويين نتمكن من مفصلة لمضامين النص . غير أننا يجب أن

« نحذر من الاستعمال " الآلي " للمربع السيميائي . لايكمن الهدف من التحليل السيميائي في وضع مربع للنص(أو وضع النص في مربع ...) ولكنه يكمن في وصف النص باعتباره عالما دلاليا مصغرا ، يشكل كلا دلاليا يمتلك في ذاته تجانسه و" طابعه"»[2] ؛ فالهدف من التحليل ؛ لا يروم الإحاطة بموضوع النص فذلك تجاوزته الشعرية منذ عهدها الشكلاني ، بل إن الهدف الأساس هو البحث عن كيفية تشكل المعنى .

---

[1] – جان كلود جيرو ، لوي بانييه ، السيميائية نظرية لتحليل الخطاب ضمن ، السيميائية أصولها وقواعدها ، جماعة من النقاد ، تر : رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، د ط ، 2002.ص : 122 .

[2] – المرجع نفسه ، ص : ن .

4 ــ المقاربة العلامية للشخصية :

يعتبر كتاب سيميولوجية الشخصيات الروائية* للشعري الفرنسي "فيليب هامون" " Philippe Hamon" من بين النصوص الريادية التأسيسية ؛ القمينة بأن تؤخذ بعين الإعتبار من لدن الدارسين والباحثين في مجال الشعرية ، لأنه ينبىء بفتح عظيم في مجال الدراسات العلامية للمقولات السردية ، وهذا ما أشار إليه الناقد نفسه حيـــــــــن قال « إن ما سنقوم به هنا له كل الحظـــــوظ في أن يؤرخ له
(ليس أكثر ولا أقل من الآخرين) . »[1] .

---

*- نشر النص الأصلي من الكتاب مرتين ، المرة الأولى في مجلة Litterature عدد 06 ، 1972 والمرة الثانية ضمن كتيب بعنوان " إنشائية الحكي " Poétique de Récit سنة 1977، ثم ترجمه "سعيد بنكراد " إلى العربية بعد 18 سنة من إصداره سنة 1990 م . وقدم له "عبد الفتاح كيليطو".

[1] – فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، دار الكلام ، الرباط ، المغرب 1990 م
دط ، ص:18.

ولم يجانب" فيليب هامون" الصواب بحدسه هذا ، إذ سرعان ما تلقف الدارسون مقترحات عمله هذا ،واعتبر« من أهم وأغنى التيبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية (...) وأهمية تيبولوجية هامون تأتي من كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار (أرسطو لوكاش وفراي الخ ..) ، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي والنموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة» [1] .

وما قام به الإنشائي الفرنسي "فيليب هامون" ؛ هو اقتراح نظرية للشخصية تقوم على محايثة سيميولوجية لها ؛ متتبعا منطق اشتغالها العلامي ؛ هذا المنطق الذي يعتبر عدولا عن كونها شخصية من لحم ودم ، إلى كونها شخصية "كربونية " أو شخصية" ورقية" مسايرة لمقولة "رولان بارت " حذو النعل بالنعل ؛ وقد أشار "سعيد بنكراد " في مقدمة ترجمته لهذا الكتاب ؛ إلى الوظيفة الإختلافية للشخصية باعتبارها علامة فارغة « إنها علامة فارغة ،أي بياض دلالي لاقيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد ،إنها كائنات من ورق على حد تعبير رولان بارث ، إن تحديدا من هذا النوع يعد تصفية حساب مع كل المقاربات التقليدية التي لم تتعامل مع هذه المقولة إلا من موقع علم النفس أو علم الإجتماع »[2]. وقد قام" فيليب هامون" في مشروع اقتراحه لنظرية للشخصية بتقديم العديد من الإيضاحات الهامة ؛ والتي يجب على دارس الشخصية أن يتخذها كمنطلقات استراتيجية ،وأدوات إجرائية ؛ ليتسنى له الخوض في

---

[1] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ن الدار البيضاء ، المغرب، ط 1 1990م ، ص 216.

[2] – فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، ص: 8.

تأويل هذه المقولة كعلامة مطروحة في النص وبالتالي مطروحة للقارىء ليفجر دلالاتها « إن القارىء يعيد بناءها ، كما يقوم النص بدوره ببنائها (إن الأثر / الشخصية ربما لايشكل إلا أحد مظاهر نشاط القراءة) »[1] فالشخصية في القصة ليست معطى قبليا سابقا جاهزا ، إن القراءة الواعية للنص هي التي تشيدها ، لتمثل بادية في مغامرة القراءة، وفي تجربة التلقي باعتبارها كيانا خاصا؛ يتمثله القارىء ويلملم أشلاءه من كامل أنحاء النص، ثم يشيده ويبلوره، إذ « يمكن دراسة الشخصيات على أنها مادة قصصية ، فمن خلال ما يصدر عنها من أفعال ترسم ملامح نفسها كأننا نرى الطينة اللينة على عجلة صانع الفخار» [2] ؛ هذه الطينة التي يخلقها الكاتب، وينفث فيها القارىء الروح ويعجنها بماء التأويل الذي تشرَّبه من النص الكبير للثقافة ؛ لتخلق من بعد خلقها مرة أخرى ،هذا كله ضمن سيرورة التلقي ، باعتبار النص؛ كيانا متعددا مشرعا ، مفتوحا فالشخصية جمع بصيغة المفرد ؛ كونها ليست نسيج وحدها بل هي نسيج كثير من الأنوال اللامرئية ؛التي لاتنفك تفرز خيوطها لتدهشنا بنسيجها البديع ، وهنا نستأنس بقولة لرولان بارت ، حين اعتبر أن «الشخصية نتاج عمل تأليفي »[3] ، بمعنى أن الشخصية لعبة يشترك في تمثلها المؤلف والقارىء ، حين تنخرط في المحفل التداولي ، وهذه القولة ؛ تمكننا من الخروج من شرنقة التصورات التقليدية التي تخلط بين

---

[1] – المرجع نفسه ، ص:18.

[2] – إنريكي أمبرت أندرسن ، القصة القصيرة النظرية و التقنية ، تر : علي إبراهيم منوفي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، دط ، 2000 م ،ص:328.

[3] –. Roland Barthes ,S/Z , Seuil,1976, P74

الشخص(Personne) (و بين الشخصية الحكائية (Personnage) . وقد ميزالعديد من النقاد بين المفهومين نذكر من بينهم "ميشال زيرافا "Michel Zerraffa " في كتابه الذي كرسه حول هذا الموضوع ؛ والذي يحمل عنوان (Personne et Personnage) ، (الشخص والشخصية) ، حيث إنه لم يجانب الصواب حين قرر أن « بطل الرواية هو"شخص " (Personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص »[1] . بمعنى أن الشخصية الحكائية تتقاطع مع الشخصية في الواقع العياني؛ كونها انعكاس لرؤية شخصية أخرى داخل العمل نفسه ؛ لكن هذا الإنعكاس ناتج أيضا عن رؤية اخترقت بلور المؤلف أول الأمر« فنحن نعرف عنها ما يريد الكاتب إبلاغنا به . يتولى الكاتب إبداع الشخصية كما شاء وأثناء عملية الإبداع يخضع الشخصية لعدة تجارب ومن المنطقي أن يعرف الكاتب من خلال معمل خبرته كل ما يريد عن الشخصية . لكن يروق له أحيانا تصنع أنه لايعرف الشخصية جيدا ويختار زوايا الرؤية تقلل معرفته بالشخصية . وهناك قصص يبدو فيها أن الراوي لايعرف الشخصية وحينئذ نظن القارىء بأنه يعرف أكثر منه عنها وهذا ما يظنه القارىء لكن الحقيقة هي أن الشخصية المتخيلة لانعرف عنها إلا ما يريد الكاتب أن نعرفه » [2]. بمعنى أن الكاتب هو

---

[1] - Michel Zerraffa Personne et Personnage,Ed ;Klincksick ,1971,p 470 .

نقلا عن : حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، ص : 50 .

[2] – إنريكي أندرسون إمبرت ، القصة القصيرة النظرية والتقنية ، تر : علي إبراهيم منوفي ،ص : 329.

*– كاتب وروائي كولمبي ولد في 06 مارس 1928م حاز جائزة نوبل ، من بين رواياته مئة سنة من العزلة الكولونيل لاأحد يراسله ، في ساعة نحس ...

الذي يمسك بالخيوط المسؤولة عن حركة الشخصيات فهو الذي يصنع قدرها حياتها أو موتها ، سعادتها أو تعاستها ؛ وحين تنخرط الشخصيات في الحبكة قد تتمرد عن الكاتب نفسه ، وتحدث أشياء لم يتوقعها في القصة ، كما حدث مع الروائي العالمي "غابرييل غارسيا ماركيز"* " Gabriel Garcia Marquez" حين أرغمته حبكة الرواية لإماتة البطل "الكولونيل " في رواية الكولونيل لا أحد يراسله " دون أن يخطط لذلك في أول الأمر، ويروي في هذا الشأن « لقد كنت مقتنعا في قرارة نفسي بأن لابد في وقت من الأوقات أن أجهـــــز عليه لكنني ظللت مترددا فالكولونيل كان شيخا عجوزا ساعتها ، يسلي نفسه بصيد أسماكه الذهبية ، وفي إحدى العشيات فكرت ((الآن لابد أن يهلك !))ويتحتم علي إعدامه ولما أتممت الفصل صعدت مرتعشا إلى الطابق الثاني من البيت حيث كانت توجد مرثيدس** فأدركتما حدث لما رأت وجهي وقالت : ((أظنه قد قضى نحبه فاستلقيت على السرير ومكثت ساعتين غارقا في البكاء»[1]. وتشي هذه الحادثة بمدى تماهي شخصية الكاتب بالشخصية المتخيلة ،إلى درجة انخراطه في لعبتها ؛ التي ركبها من خلال لملمته ملامحها من وجوه شخصيات عديدة ، صادفها في الواقع الغفل ، ثم يقوم بتركيبها ، فتصير جزءا من الواقع الفني ؛ ويحسن بنا في هذا الصدد أن نشير على رأي "غادة السمان" حين تقول في أحد تصريحاتها الصحفية « إنني أقسى جزار في الجو الأدبي .. فأنا أسلخ من إنسان ما ابتسامته وأنتزع من آخر عينه ومن شخص ثالث ملامحه

---

* * – مرثيدس هي زوجة غابرييل غارسيا ماركيز.

[1] – پلينو يوليبيو ميندوثا ، غابرييل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية ، تر ، عبد الله حمادي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، دط ، الجزائر ، دت ، ص : 76 ، 77.

ومن رابع تصرفاته لأدمجها وأصهرها في كيان موحد أدمغه بمزاجي الآني وأسكب من هذه الأشياء كلها إنسانا جديدا في صيغة جديدة أحدد لها ملامح الشخصية التي أريد ... »[1]، فالإنسان الجديد الذي تتحدث عنه "غادة " هو ذاته الذي يميز الشخصية الحكائية عن شخوص الواقع الغفل «و هذا ما جعل " ميشال زيرافا " يميز بين الإثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية »[2] ، بمعنى أنها دال علامي داخل النص ، يحيل إلى مدلول عيني خارج النص ؛ فبمجرد أن تتخطى الشخوص عتبة النص ؛ تتحول إلى كائنات نصية حبرية « إن شخصية ما في رواية تختلف من شخصية تاريخية أو شخصية موجودة في الحياة الواقعية . فالشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها أو التي وضعها المؤلف على لسانها . وليس لتلك الشخصية ماض أو مستقبل ، وليس لها أحيانا حياة مستمرة »[3] ، لذا فحري بنا أن ندرك مع" أنريكي أندرسن إمبرت " أن « الشخصية توجد داخل القصة فقط ، إننا لا نراها أبدا تسير في الشارع وتتحدث مع أفراد طبيعيين »[4]، أما خارج القصة فإن ملامحها تتلاشى ،« وتذوب كشخصية مسرحية ، مباشرة بعد نهاية العرض لأنها تتحول حينئذ إلى كوميدي بلا مكياج ، وإلى نص بلا ممثل ، وإلى مسحوق تجميل على

[1] – غادة السمان ، البحر يحاكم سمكة ،منشورات غادة السمان ، دط ، دت ، بيروت لبنان ،ص : 13 .

[2] – حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، ص : 50.

[3] – رينيه ويليك ، أوستن وارين . نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، ص :24،25.

[4] – إنريكي أندرسون إمبرت ، القصة القصيرة النظرية والتقنية ، تر : علي إبراهيم منوفي ، ص : 330 .

منديل »[1] ، ومنه يتبين لنا أن « الشخصية بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص »[2]، كما تذهب الناقدة "شلوميت ريمون كنعان" إلى نفس الرأي حين تميز بين "الشخوص في النص" و"الشخوص في القصة"« في النص ، الشخوص عقد في التصميم اللفظي، وفي القصة [الشخوص]- تحديدا تشييدات أو تجريدات لا (أو قبل) لفظية . ورغم أن هذه التشييدات ليست بأية حال ، كائنات بشرية بالمعنى الحرفي للكلمة ، فإنها مصاغة ، في جزء ما، على غرار تصور القارىء للناس وفي ذلك فالتشييدات شبه بشرية»[3] ، ولتفادي الخلط بين الشخص والشخصية لتحقيق دراسة منهجية متخصصة ؛ على الناقد أن يتوسل المعطيات والآليات الإجرائية لما يسمى بعلم الشخصيات ، و يسعفنا هذا العلم في تفادي الانزلاق في مطبات التفسيرات الاجتماعية والإسقاطات السيكولوجية،التي ظلت تتحكم في التحليل الأدبي ردحا من الزمن ، مثلما نجد أحد علماء النفس يقول : « إن فاوست ، مفيستوفل ، فرتر ويلهلم ميستير ، هؤلاء كلهم إسقاطات في القصص لجوانب متعددة من طبيعة جوتة . إن النفــــــــــــــــــــــــــوس التي ينظر إليها على أنها شريرة هي كلــــــــــــــــــــها

---

[1] – جان إيف تادييه ، الرواية في القرن العشرين ، تر : محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر دط ، 1998 م ، ص:34.

[2] – فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ،تر : سعيد بنكراد ، ص:51.

[3] – شلوميت ريمون كنعان ، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة ،تر : لحسن احمامة ، ص : 54 .

((شخصيات كامنة ، ويقول المثل "مزاج إنسان ما هو شخصية إنسان آخر " الإخوة كارامازوف الأربعة هم جوانب من دوستويفسكي . كذلك يجب ألا نفترض أن الروائي مقصور بالضرورة على الملاحظة حين يخلق بطلاته يقول فلوبير (Gustave Flaubert): ((مدام بوفاري هي أنا)) » [1].

ومثل هذه المقولة ما يجعل النص الأدبي يُحرث في غير أرضه ؛ حتى أن أكثر التحليلات التي تدعـــــــــــي الدقة ، تجترح نفس الأخطاء دون شعور من أصحابـــها

« والمثير في الأمر أن نرى عددا هائلا من التحليلات التي حاولت إرساء طريقة أو منهج يتسمان بالدقة ، تقحم نفسها في مشكل الشخصية ، لتتخلى بعد ذلك عن دقة التحليل وترتمي في أحضان سيكولوجية مبتذلة».[2]

وقد اقترح" فيليب هامون" في ضوء مقاربته العلامية للشخصية ، ثلاث فئات محددة للشخصيات في االرواية :

1- فئة الشخصيات المرجعية : كالشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية والشخصيات الإجتماعية ؛ والتي تحيل كلها على معنى ممتلىء وثابت كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة ، يستوعبها القارىء ويتعرف عليها لأنها تنتمي لنصه الثقافي [3]

[1] – رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، ص : 92.

[2] – فيليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص16 .

[3] – المرجع نفسه ، ص24 .

*– يترجمها حسن البحراوي بالشخصيات الواصلة P.embrayeurs

2- فئة الشخصيات الإشارية * : وهي دليل على حضور المؤلف أو القارىء أوماينوب عنهما في النص : شخصيات ناطقة باسمه ، جوقة التراجيديا القديمة المحدثون السقراطيون ، شخصيات عابرة ، رواة وما شاهم ....ويصعب الإمساك بهذه الشخصيات بسبب عناصر مشوشة في النص [1]

3- فئة الشخصيات الإستذكارية** : وتحددها فقط المرجعية الخاصة بالعمل الأدبي ، فهذه الشخصيات تقوم بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة ووظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس، من خلالها يحيل العمل على نفسه بنفسه ويبنى كتوتولوجية. وقد أشار فيليب هامون إلى أهمية هذه الفئة ، كما أشار إلى احتمال انتماء شخصية واحدة إلى جميع هذه الفئات في الوقت نفسه . [2]

يجد الدارس في مقترحات "فيليب هامون" مفاهيم جديدة شتى« تنطلق من مجموعة من العناصر التي أغفلتها نظرية كريماص ، إلا أن ما هو جدير بالتسجيل يكمن في أن مقترحات هامون لا تتناقض مع مقترحات كريماص ويجب النظر إليها كإغناء وإثراء لتصورات كريماص

---

* – ينظر حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ،ص :217.

[1] – فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص:24.

**– يترجمها حسن بحراوي بالشخصيات المتكررة Personnages anaphoriques .

ـ ينظر :حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص: 217.

[2] – فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص:25 .

انطلاقا من موقع تحليلي جديد »[1] ، لذا فقد يبدو جليا في مقاربتنا لشخصيات المجموعة ، ذلك التوظيف المتنوع لكثير من الآليات الإجرائية التي وظفها " فيليب هامون" في دراسته التي لا تتبلور قيمتها إلا بالممارسة التطبيقية ، « فمردودية أية أداة لاتقاس بقوة انسجامها الداخلي فقط ، بل تقاس أيضا وأساسا بمدى إثرائها للنص ، ومدى قدرتها على الكشف عن خصوصية النص وإبرازها لمكوناته الخاصة . فالنص أغنى من النظرية وأغنى من القوالب الجاهزة ، لكن الولوج إليه يقتضي مع ذلك الاستعانة بالمفاتيح المساعدة لفك ألغازه وخباياه . ومن هنا فإن قيمة النموذج النظري لاتتحدد إلا بقدرته على المساهمة في إغناء معرفتنا بالنص . وهذه المعرفة ليست معطاة قبل تدخل القارىء ، إنها مصاحبة لفعل الإبداع ومصاحبة لفعل التلقي ».[2]

الشخصية المقلوبة " بديع / عيدب " ، والقراءة المقـــــــــلوبة في قصة " المؤامرة على بديع "* :

[1] – سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية ، ص : 77.

[2] ــ سعيد بنكراد ، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينة نموذجا) ، دارمجدلاوي عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2003 م ، ص :178.

تكتسي نهاية القصة أهمية كبرى في اقتصاد السرد ؛ فهي « لحظة من أهم لحظات الإستراتيجية النصية »[1] ولأن بعض الكتاب الكبار يلجأون إلى كتابة قصصهم انطلاقا من النهاية ؛ إذ « أدرك أدغار ألان بو أهمية اللحظة النهائية الحاسمة التي تشكل نقطة الاستقطاب والتنوير وأوضح أن الكاتب الكبير يكتب قصته ابتداء من النهاية التي على ضوئها تنتظم كل أحداث القصة وحيثيات حياة الشخصية والقارىء يفسرحياة شخصية وتطورها بدءا من المصيرالذي آلت إليه »[2].

في دراستنا الراهنة ، سنحاول أن نقتفي أثر شخصية محكي "المؤامرة على بديع" بداية من النهاية ؛ ونكون بذلك بصدد قراءة "عالمة" مثلما أسماها الناقد المغربي "عبد الفتاح كيليطو" في كتابه " الأدب والغرابة " ؛ بحيث رأى

« أن الحكاية يمكن أن تقرأ قراءتين . القراءة الأولى (((العادية))) تتم من اليمين إلى اليسار أي من البداية إلى النهاية (←) . القراءة الثانية التي يمكن أن نسميها القراءة ((العالمة)) لأنها تجعلنا نلمس البناء السردي عن كثب بل تجعلنا نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها ،

______

ـــ قصة " المؤامرة على بديع "، ضمن: المجموعة القصصية " القمر المربع " لغادة السمان " منشورات غادة السمان بيروت لبنان ، ط1 ، 1994م .

[1] ـــ أمبرتو إيكو ، 6 نزهات في عالم السرد ، تر : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 م، ص :71 .

[2] ـــ أنطوان طعمة ، السيميولوجيا والأدب ، مقاربة سيميولوجية للقصة الحديثة والمعاصرة ، مجلة عالم الفكر، مج 24 عدد ، 3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،1996م ،ص: 211.

هذه القراءة تتم من النهاية إلى البداية من اليسار إلـــى اليمـــين (→) (...) القراءة ((العالمة)) تحرر القارىء من الوهم ومن المشاركة الوجدانية و ترفعه إلى مرتبة تجعله يشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه».[1] وسيكون تطبيقنا للقراءة " العالمة" حتى في قراءة اسم الشخصية " عيدب " التي سوف نعرف في النهاية أنها مقلوب اسم" بديع"، حينما نبدأ قراءة الاسم من اليسار إلى اليمين.

إذا تتبعنا قصة "المؤامرة على بديع" نجد أنها تنتهي بالعتبة التالية :

« حين يغادر عيدب المكتب يمر ببائع الأزهار، ويرسل إكليلا لمأتم إليزابيث باسم بديع. ثم يمر ببائع آخر ويرسل إكليلا ثانيا للمأتم باسم عيدب »[2] كان على السارد أن يصمت هنا ، وكان على الكاتبة أن تنهي محكيها ؛ مكتفية بهذه العبارة التي تفتح النص على العديد من الإمكانات ، كي تتيح للقارىء فرصة التأويل . ونحن لسنا بحاجة إلى التذكير بأن « التأويل هو صمت النص الذي يصوغه القارىء (...) أن يكون للنص صمته هو أن يكون للقارىء حضور فيه »[3] على حد قولة لـــ "يمنى العيد "، إذ يجب على الكاتب أن يضع نصب عينيه أن هنالك قارئا فضوليا لاترضيه الحلول الجاهزة ؛وتعبير" أمبرتو إيكو" مثمر بهذا الصدد كأفضل ما

---

[1] ــ عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط4 ، 2007 م ، ص: 42،41.

[2] ــ قصة المؤامرة على بديع ،ص:57.

[3] ــ يمنى العيد، القصة القصيرة والأسئلة الأولى ،اللغة / الأدب والإيديولوجيا ، ، دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 1986 م ، ص: 37.

يكون الإثمار؛ حين يقول في كتابه "حاشية على اسم الوردة "« نحن نفكر في قارىء ما أثناء الكتابة . تماما كما هوحال الرسام الذي يفكر في المشاهد أثناء رسمه للوحة . فبعد لطخة من لطخات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاث خطوات ليدرس الواقع . إنه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مشاهد ما ، ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط . »[1] ؛ والقارىء في إضاءته لبورتريه الشخصية البؤرية لقصتنا الراهنة ؛ فإنه يحاول فك التسنين الخاص بلعبة الأسماء ؛ وكشف الترميز الشفري لها إيفاء لميثاق الغرائبية الوارد في التحديد الأجناسي للمجموعة القصصية " القمر المربع " المحدد بـــ "قصص غرائبية". وضمانا لمتعة القص ؛ وسيرورة لغز الشخصية .

أما الجزء الأخير للنهاية :

« يبتسم بخبث لهذا الخاطر: ((لن يلحظ أحد – حتى البوليس المحقق – أن اسم عيدب بالعربية هو اسم بديع مقلوبا ، لأنه يكتب بالإنكليزية على نحو آخر)). يغمره سرور هائل لأن المحقق سيكون عاجزا عن حل اللغز ، فهو أكثر ذكاء منهم جميعا الذين يعرفهم والذين لايعرفهم !... »[2] ؛ حين يصور لنا السارد "عيدب " وهو يبتسم بخبث ؛ مفككا شفرة اسم "عيدب" فنقترح إلغاءه – فالسارد على رأي "أمبرتو إيكو" ليس ملزما بتقديم تأويلات لعمله ، وإلا لما كانت هناك حاجة إلى كتابة عمل سردي ، فالأعمال السردية هي بالأساس آلات

[1] – أمبرتو إيكو ، حاشية على اسم الوردة ، آليات الكتابة ، تر : سعيد بنكراد، منشورات علامات ، المغرب، دط ص:65.

[2] ــ قصة المؤامرة على بديع ، ص:57.

مولدة للتأويلات [1] – ؛ وبالتالي فلا بد من أن يخوض القارىء في تجربة النص فيقوم بتشغيل قدراته التأويلية ؛ لينتقل خبث الإبتسامة من السارد إلى النص نفسه فحينما «... ينظم المؤلف استراتيجيته النصية ، عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدرات (وهو مصطلح أوسع من ((معرفة السنن)) التي تعطي المضمون للعبارات التي يستعملها ، وعليه أن يتحمل أن مجموع القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه . ولهذا يتوقع المؤلف قارئا نموذجيا يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكر بها المؤلف نفسه ، ويستطيع أيضا أن يتحرك تأويليا كما تحرك المؤلف توليديا »[2] وإن لم يلغ هذا الجزء فنقترح في الحالة الثانية طبعه مقلوبا أسفل الصفحة الأخيرة احتذاء بحلول ألغاز الكلمات المتقاطعة ؛ وهذا ليس بدعا على "غادة السمان" وهي التي اشتغلت على لعبة الكتابة المقلوبة في أكثر من موضع ! مثل ما نجده في مجموعتها الشعرية : "الحب من الوريد إلى الوريد " حينما خطت بيدها الإهداء* مقلوبا إذ لايستطيع القارىء قراءته دون الإستعانة بمرآة .

[1] ــ أمبرتو إيكو ،حاشية على اسم الوردة ، ص:17.

[2] ــ أمبرتو إيكو ، القارىء النموذجي ، تر : أحمد بوحسن ، ضمن ــ طرائق تحليل النص الأدبي ، ، تر : مجموعة من النقاد ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 1992 ، ص:160.

*– نص الإهداء بعد قلبه « هذه السطور

ليس مهما أن تضعها أمام المرآة ، لتقرأها لكن الغرض منها أن تضع نفسك بمواجهة مرآة الصدق ،

كما مر بنا سابقا ؛ فإن الشخصية المحورية تمر ببائع الأزهار وترسل إكليلا لمأتم "إليزابيت" باسم بديع ، ثم تمر ببائع آخر ويرسل إكليلا ثانيا للمأتم باسم عيدب[1].

وبما أن القارىء هو الذي يملأ البطاقة السيميائية للشخصيات ، والتي هي كينونة غير منجزة مبثوثة في النص لاتكتمل إلا باكتمال قراءته ؛ سنحاول في دراستنا الراهنة أن نملأ البطاقتين المرافقتين لإكليلي الأزهار المرسلين واللتين تحملان اسم "بديع " ، واسم "عيدب".

وبتملينا هذه الحركة المشاكسة للشخصية نجد أنها أكسبتها فرادة وجدة ،لأنها خرقت أفق توقع القارىء، إذ « ليس من تناقض بين القصص الخارقة وبين قصص المشاكسة »[2] فحينما نطبق قراءة معكوسة لاسم الشخصية " عيدب " نعرف من السارد أنها مقلوب اسم "بديع"، حينما نبدأ قراءة الاسم من اليسار إلى اليمين:

وزمننا ...وحبنا .. وذكرياتنا .. وإساءاتنا المتبادلة ..

حدق في ذلك كله

لا في سطوري

وقل لي بلا صوت : هل أعطيت ذاتك للحب ،

أم حاولت امتلاكي بقيد الحب ؟

وإذلالي من الوريد إلى الوريد ؟ ...

هذه السطور المجنونة بك حبا وكراهية

أهديها إليك ،طعنة ذكرى.. ».غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد ، الأعمال غير الكاملة 11،منشورات غادة السمان ،بيروت ، لبنان ، ط3 ،1986. ص :5.

[1] – قصة المؤامرة على بديع ، ص: 57.

[2] ـــ سفيتان تودوروف ، مفهوم الأدب ودراسات أخرى ، تر : عبود كاسوحة ، ص : 108.

ب د ي ع (→) ع ي د ب .

كما نعرف أن خدعة سردية أقامتها الكاتبة حينما اشتغلت على لعبة الأسماء مستثمرة أيقونية الحرف أو مايسمى « ((الأناجرام)) ((Anagramme)) ((شايمينغ)) ((Chiming)) أي تقليب أصوات الكلمة – كليا أو جزئيا – لتمنح دلالة مشتركة »[1]؛ وهذا اللعب أكسب الشخصية بعدا شاعريا

« وقد رأى بعض المحللين أن هذا الصنيع ليس إلا لعب أطفال ، و قد فاقم أن اللعب هو أكثر دلالة من الجد أحيانا كثيرة . »[2] . ورب جد ساقه اللعب.

ــ الشخصية المزدوجة كواسطة تقنية :

[1] ــ محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ،1990م ص ، 55.

[2] ــ المرجع نفسه ، ص : ن.

تلعب الكاتبة في هذه القصة أيضا على تقنية " ازدواجية الشخصية" * أو ما يدعى بـــ "الفصام "** ؛ ونقول هنا " تقنية " ؛ احترازا من أن تستدرجنا النماذج هنا بمقاربتها نفسيا، فيصاب بحثنا الراهن بالارتباك أو الحول المنهجي*** ؛ بيد أنه « حتى لو افترضنا أن الكاتب نجح في جعل أشخاصه يتصرفون بحسب ((الحقيقة السيكولوجية)) فلنا أن نتساءل ما إذا كان لمثل هذه ((الحقيقة)) قيمة فنية . إن أكثر روائع الفن العظيم تنتهك مقاييس علم النفس سواء أكانت تعاصره أو تتلوه . فهي تعمل في مواقف بعيدة عن الإحتمال وموضوعات وهمية . »[1] ، لكننا نقر أيضا أن لامناص للكاتب والقارىء أيضا أن يجنحا إلى علم النفس لاستيعاب بعض المقولات التي يستحيل لنظرية شكلية الخوض فيها لعدم تشاكلهما جوهرا ومعنى فعلم النفس باعتراف" جاك ديريدا" « حتى وإن بقي علما عاديا ، فإن عموميته سيكون لها معنى سيادي

* – تقنية وظفها الكاتب الروسي " دوستويفسكي" في الكثير من أعماله وقد أوردها ميخائيل باختين في كتابه "شعرية دوستويفسكي" حيث أشار إلى ظاهرة الأبطال المزدوجين ؛ الذين يجرون مناقشة مع أشباههم وصنوانهم ، مع الشيطان مع ال Alter go(الأنا الثانية) ، مع صورته الكاريكاتيرية ....).

ينظر – ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفسكي ، تر ، جميل نصيف التكريتي ، مر ، حياة شرارة ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986م، ص: 42،41.

** – مرض نفسي .

***– " الحول المنهجي" تعبير طريف وظفه جيرار جنيت في كتابه "خطاب الحكاية"وجدناه هنا مستساغا للتعبير عن عدم الدقة المنهجية . ينظر : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر ، محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلى ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط3 ، 2003 م ، ص: 35.

[1] – رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر، محي الدين صبحي ، ص:95.

بالنسبة لأي علم فرعي آخر»[1] ، وهنا لايهمنا الفصام كمرض نفسي ؛ ولكن كواسطة تقنية و كقيمة فنية تسهم في التكثيف الإقتصادي للشخصيات لإيصال أصواتها و لتمرير حكاية تصدع الذات ، « وفي نظر بعض الفنانين ، قد يوثق علم النفس عرى إحساسهم بالواقع ويرهف ملكات الملاحظة لديهم ، أو يسمح لهم بأن يسقطوا نماذج لم تكتشف حتى ذلك الحين .غير أن علم النفس في ذاته ليس إلا معبرا إلى عملية الإبداع ، وأما في العمل الفني ذاته فليست الحقيقة النفسية ذات قيمة فنية إلا إذا متنت التلاحم والتركيب – أي إذا كانت باختصار ، فنا»[2] .بمعنى أننا ندرس الفصام من منطلق كونه قيمة تركيبية للشخصية ، تسهم في تماسك العمل الأدبي و تضمن تلاحم عناصره . من خلال إعطاء الكاتبة اسمين لشخصية واحدة ، مما يجعل شخصيات غادة السمان تكتسي خصوصية وفرادة مثلما مانجده مثلا عند «"فوكنر" "في رواية " الصخب والعنف "، يعطي الاسم الشخصي نفسه لشخصيتين مختلفتين(...) فإنه يفعل ذلك ليجر القارىء على تعرف الشخصيات من "الداخل "(...) بعد ذلك يعطي " يونيسكو Ionesco " لكل شخصيات المسرحية نفسها الاسم الشخصي نفسه »[3].

[1] ــ جاك ديريدا ، في علم الكتابة ، تر : أنور مغيث ، منى طلبة ، المشروع القومي للترجمة ،المركز القومي للترجمة ،القاهرة ، مصر، ط2، 2008 م ، ص : 183.

[2] ــ رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، ص95 ، 96 .

[3] ــ جان ــ إيف تادييه ، الرواية في القرن العشرين ، تر : محمد خير البقاعي ، ص : 53.

يثير مشهد الغروب أحداثا دامغة مرت بشخصية " بديع " مذ كان طفلا وتميل سرود الحساسية الجديدة «إلى اعتماد شخصية الطفل . هذه الأخيرة تسمح للسرد بأن يعود إلى أصول الشخصية بماضيها ، ويجعلها تتكامل معه وتنشد إليه لكسب الاستمرارية في كل وجودها » [1]؛حيث يستطيع القارىء أن يتبين كيف أفرزت هذه الأحداث الأنا الثانية لبديع أو كيانه الآخر المشوه . ومن الطريف أن يستحضر محطات تعود به القهقرى إلى الوراء « أما البعد الشعري لهذا الحضور المطرد لطفولة الشخصيات فيكمن في كون الحديــــــــــــــث عنها يتم

عن طريق الرؤية أو الحلم . وعليه فكلما تأهب السرد إلى الماضي إلا وانقطعت الصلة بالحاضر. »[2] ، وهكذا يتسنى للقارىء أن يعايش استهامات الذات وتحولاتها .

ويمكننا تلخيص هذه الأحداث ؛ التي تسببت في غياب الكثير من القيم التي غدت شخصية " بديع " دونها كيانا مختلا معتلا وناقصا :

- الحرب . ← غياب السلام .
- موت الوالد تاركا وراءه ديون . ← غياب الحنان .
- انحراف الأم أخلاقيا بغية تسديد الديون وتربية ابنها ودخول عدة أشخاص إلى حياة بديع منهم أبو رائف الذي كان يعتدي عليه في غيابها .← غياب الأخلاق .

---

[1] ــ محمد أدادا ، الشعري في الكتابة الروائية دراسة في الرواية المغربية الجديدة ، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مكناس المغرب ، دط ، 2007 م ، ص: 209.

[2] ــ المرجع السابق ، ص :210.

- سخرية الأطفال من بديع وتعييره بأمه المنحرفة .   ⟵ غياب البراءة .

- إيداعه في مدرسة داخلية .   ⟵ غياب الأمن .

- موت الأم مقتولة من طرف أحد عشاقها .   ⟵ غياب الأمومة .

أثرت الحرب اللبنانية في المجتمع اللبناني على جميع النطاقات و« في ما يخص بنيته ، فلقد أصابها انهيار وتفكك شبه تامين بدءا بالأسرة ، مرورا بالمؤسسات (الرسمية منها والخاصة كالمؤسسات التربوية والصناعية ومؤسسة الجيش)، وصولا إلى الانهيار الاقتصادي شبه التام حيث انعدمت القيمة الشرائية لليرة اللبنانية... »[1] ، فتكالبت قوى الشر في نفوس الكبار مما انعكس على نفوس الصغار، وعلى كيان بديع الطفولي ؛ فهرمت ذاته قبل الأوان واحتقنت داخله الأحقاد، فتفجرت معلنة عن غضبها وسخطها ، فغياب القيم من معجم الحياة وانقلابها إلى ضدها ؛ يؤدي بالشخصية إلى الشعور بالإستلاب والدونية و« من خصائص الحرب أنها تدخلنا على التوالي عالما سيكولــــــوجيا مختلفا تنقلب فيه القيم رأسا على عقب وتتغير العقلية تغييـــــــرا ثوريا » [2] و"بديع" شخصية تأرخ لنا زمن الحرب في جسدها ، وفي روح هذا الجسد .الذي نكل به : « إنني متعب ومريض والعالم يتآمر علي ويذلني ويهينني منذ كنت

---

[1] ــ كريستين نصار ، واقع الحرب وانعكاساتها على الطفل ، حالة خاصة :الطفل اللبناني ، (سلسلة الأقارب والطفل في المجتمع) جروس برس ، طرابلس،لبنان ، ط1، 1991 م ، ص:67.

[2] ــ جاستون بوتول ، الحرب والمجتمع ، تر : محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية ، الرباط ، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة 7 ، ط1 ، 1986م ، ص:82 .

محشورا في جسد طفل»[1] ، لذا يحس بديع بعذاب واضطراب ، يفقدانه الإحساس بطعم الطفولة والبراءة والطمأنينة «كما ظهر أيضا ، عبر دراسة تجربة الطفل المعاشة والحيوية ،أن الوضعية الأسرية التي يعيش ضمن إطارها مثيرة للإضطراب أكثر مما هي عامل أمان وارتياح نفسيين ؛ فلقد قادت الطفل بطريق الصراع بدلا من أن تقدم له الطمأنينة التي هو بأمس الحاجة إليها كي يتمكن من السير قدما في طريق النمو المعقد » [2] ، فقد شوهت الحرب الروح الجميلة التي كان يتسم بها "بديع" أول الأمر فحولتها* وقلبتها رأسا على عقب ويمكننا ملاحظة دلالة الاسم " بديع " ؛ التي توحي بكل ما هو حسن وجميل إذ « لاتكون الأسماء بلا دلالة ، فهي دائما تعني شيئا ما حتى لو كان المعنى السطحي العادي (...) وأسماء الشخصيات هي دائما جزء مهم من عملية خلقها وينطوي على اعتبارات جمة»[3].وإذا تملينا الوقع الصوتي لحروف اسم "عيدب " سنكتشف سمة دلالية لهذه الشخصية إذ « إن اختيار اسم معين لشخصية معينة عادة ما يتم انطلاقا من الوقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال ، (...) وهذا المظهر الصوتي (أو طريقة

---

[1] ــ المؤامرة على بديع ، ص: 54.

[2] – كريستين نصار ، واقع الحرب وانعكاساتها على الطفل ، حالة خاصة :الطفل اللبناني في المجتمع ،ص:94.

*– البدع بالكسر الأمر الذي يكون أولا . وتبدع تحول مبتدعا . فصل الباء باب العين، ،ص : 4،3 . مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي الشيرازي ، القاموس المحيط ج3 مكتبة النوري ، دمشق دط ، دت ، ص:317.

[3]ــ ديفيد لودج ،الفن الروائي، تر : ماهر البطوطي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 2002م ص: 45.

تركيبه الصوتي) يساهم بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية»[1].التي تميزها عن الشخصيات الأخرى.

وهنا نرصد كيف انقلب معنى اسم بديع، من دلالته الموجبة إلى دلالته السالبة عن طريق معاينة حروفه وقد نزع " جون إيف تاديه" إلى الإشتغال على دلالة الحرف O حين أشار إلى أن « أشهر روايات الإثارة الفرنسية في القرن"قصة O "Historia d'O" لا تعطي اسما لبطلتها إلا مختصرا . ويحيلنا هذا المختصر إلى دلالة جنسية بديهية . تحول السادو – مازوشية في الكتاب الشخصية إلى وسيلة ، إلى آلة للذة وإلى سلعة تتناقلها الأيدي »[2]. كما يؤكد "رنيه ديموريس" " René Démoris" على أن «اختيار أسماء الأعلام لايكون نتيجة الصدفة ، بل يكون نتيجة وعي بجمالية الطبيعي ومحتمل الوقوع ؛ وأنه يتوجب معاينة الدلالة وذلك بدراسة التداعيات المولدة من أسماء الأعلام والسلسلات التي ينتمي إليها سواء من خلال الصوت أو المعنى »[3] ، وإذا عايننا تداعيات اسم"عيدب" فحرفا الشق الأول منه ، "عي" نلتمس فيهما سمة " العجز" أو"العي "، التي تحيلنا إلى العجز الجنسي الذي يعانيه عيدب كلما حاول الإقتراب

---

[1] ــ سعيد بنكراد في تقديمه لكتاب سيميولوجية الشخصيات الروائية ، فيليب هامون ، ص10.

[2] ــ جان ــ إيف تادييه ، الرواية في القرن العشرين ، تر : محمد خير البقاعي ، ص : 53.

[3]– René Démoris .La symbolique du nom de perssonne dans Les Liaisons Dangereuses »in Littèrature.n◦ 36.1979.

نقلا عن : محمد الداهي ، التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ط1 ، 2006 م ، ص113.

من " إليزابيت " لأنها كانت تذكره بأمه ، إضافة إلى شذوذه المتمثل في ارتدائه ملابس أمه من فترة إلى أخرى ، وتحيلنا تصرفاته غير السوية أيضا إلى تحرش "أبي رائف "عليه في عهد طفولته :

هذه الشخصية التي نجد اسمها مفارقا لما تشير إليه فهي شخصية هلامية والتي يقصد بها « ذلك النمط من الشخصيات التي نجدها تحمل أسماء حقيقية في الحكي ، لكنها تحيل على مواصفات وأدواروظائف تختلف عن تلك السمات . وهنا نجد الشخصية تتميز بطابع مفارق للواقع La déréalisation وتحيل على مرجع مغلوط يتجاوز حدود إنسانيتها »[1] . كل هذه الظروف التقت كي تقلب كيان بديع وهويته، والقيم التي يوحي بها اسمه حتى أصبح يتحاشى النظر في المرآة كي لايقرأ حقيقته وهويته المدنسة البشعة التي آل إليها.

« في المصعد الفارغ يمسح بمنديله بعضا من الغبار عن المرآة وهو يتحاشى النظر إلى صورته في قعرها. »[2] .

هذه الهوية التي امتلكها من خلال نظرة أصدقائه إليه « والجسد هو الذي ينبعث منه الشعور بالهوية ويعطي التفرد الخصوصي لكل شخص ، غير أن الصورة التي يكونها الإنسان عن ذاته من خلال جسده ، تنفلت منه على الدوام إذا لم يمتلكها من خلال نظرة الآخر إليه ، إذ إن

[1] ـــ محمد أدادا ، الشعري في الكتابة الروائية ، ص: 207،208 .

[2] ـــ قصة المؤامرة على بديع ،ص:43.

الهوية الذاتية لاتبنى إلا ضمن التفاعل مع نظرة الآخر»[1]. و نظرة الآخرهنا ملؤها سخرية وتهكم: «وصار أولاد الحي يسخرون مني في المدرسة ومن ثيابي الفاخرة ويلمحون إلى أشياء يدعون كاذبين أن أمي تقوم بها .. »[2] .

وكما يشيح بديع بوجهه عن صورته في المرآة ؛ فهو يشيح بعقله عن رؤية روحه لذا نجده يستحضر ذاته الأخرى "عيدب" في فترات غياب عقله سواء في لحظات : (السكر، الغضب ،الحلم).

السكر

« سألاقيك ياعيدب في البار المجاور »[3] .

« سأنتظرك في الحانة. »[4]

« سنتحدث عنها في(البار).. »[5]

« إلى اللقاء في الحانة يابديع. »[6]

« يغادر المبنى ويمشي صوب الحانة »[1].

---

[1] ـــ محمد نور الدين أفاية ،الهوية والاختلاف ، في المرأة ،الكتابة والهامش ، إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء المغرب

دط ، 1988م، ص: 21.

[2] ـــ قصة المؤامرة على بديع ،ص:44.

[3] ـــ قصة المؤامرة على بديع ، ص:42.

[4] ـــ المرجع نفسه ، ص:42.

[5] – المرجع نفسه ، ص:43 .

[6] ـــ المرجع نفسه ، ص: ن.

« بعد وصول (الكونياك) ،ينظم عيدب إلى بديع . »[2]

الغضب ← حادثة خنق القطة من طرف عيدب ، وأول ظهور له في حياة بديع[3]

« إنني ألازمك : كظلك في أيام اضطرابك »[4]

الحلم ← حادثة قتل العاهرة من طرف عيدب عندما كان بديع يستحم ويحلم [5]

حادثة قتل إليزابيت حينما يتمدد بديع على المقعد العمومي ويحلم[6]

ويبقى بديع حتى نهاية القصة يعاني هذا الوضع الإنفصامي ، جراء واقعه المر،الذي لم يستطع دونه فكاكا «أما الواقع الأمر فيكمن في صعوبة بناء النفوس التي تتجاوز دائما،وإلى حد بعيد ،صعوبة بناء الحجارة ،وذلك بشهادة علماء كثيرين وخبراء محلفين في الحروب أمثال تشرشل وغيره ...؛ »[7].وتبقى روح بديع مكسورة « إنني مكسور القلب والروح لاملاذ لي ..وحدك تحس بعذاباتي وتأتي لمساعدتي »[8]....وتبقى مؤشرات *الإنفصام بادية عليه إلى آخر المحكي .

---

[1] – المرجع نفسه ، ص : ن .

[2] ــ المرجع نفسه ، ص: 45.

[3] ــ المرجع نفسه ، ص: 44.

[4] ــ المرجع نفسه ، ص: 42.

[5] ــ ينظر: المرجع نفسه ، ص :51.

[6] ــ ينظر: المرجع نفسه ، ص :54 ، 55.

[7] ــ كريستين نصار ، واقع الحرب وانعكاساتها على الطفل ، ص:66.

[8] ــ قصة المؤامرة على بديع ، ص ، 43.

– **مؤشرات الإنفصام** :

يحيل مؤشر الكأسين الوارد في الجملة التالية :

« يطلب كأسين من (الكونياك). يتعجب النادل لأن الرجل وحيد وطلب (الكونياك) لشخصين في كوبين مختلفين . »[1] إلى وظيفة كينونة فصامية فالشخصية هنا تصدعت وانقسمت على نفسها شطرين، وقد أشار تودوروف إلى هذا الضرب من الشخصية في كتابه " الأدب العجائبي "؛ حيث يقول « إن تضاعف الشخصية ، متى أخذناه على علاقة ، يكون نتيجة مباشرة للعبور الممكن بين المادة والروح : إن الشخص الواحد هو أشخاص عديدون ذهنيا ونفس الشيء يصير جسديا .

ثمة نتيجة أخرى لنفس المبدأ لها أكثر من مدى أيضا : إنها انمحاء الفاصل بين الذات والموضوع . يقدم لنا المخطط العقلاني الكائن البشري بوصفه ذاتا منخرطة في علاقة مع آخرين أو مع أشياء تبقى بالنسبة إليه خارجية ، ولها وضع الموضوع ، أما الأدب العجائبي فيخلخل هذا التفريق الوعر. »[2].

---

* – « المؤشرات (Les indices) وهي ذات علاقات عمودية بطبيعتها ، وهي وحدات دلالية حقا ، لأنها عكس الوظائف (Les fonctions) (...) تحيل على مدلول ،وليس على إجراء (Opération). ».عبد العالي بوالطيب مستويات السرد ، مقاربة نظرية ، مطبعة الأمنية ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 1999 م ، ص:31، 32.

[1] ـــ قصة المؤامرة على بديع ، ص ، 45.

[2] ـــ تزفيتن تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام ، مر ، محمد برادة ،دار شرقيات للنشر القاهرة ، مصر ، ط1، 1994م ، ص: 113.

كما يعثر القارىء على مؤشرات أخرى تشتغل على نفس الدلالة ؛ مثلما نجده في ارتداء " عيدب" لبدلتي حداد مختلفتين إثر قتله إليزابيت :

« يرتدي عيدب البزة السوداء المفضلة للحداد لدى بديع ، ثم يبدلها إلى أخرى رمادية.»[1].

ومثلما نجده أيضا في آخر القصة ؛ في مشهد عيدب وهو يرسل إكليلين من الزهور إلى مأتم إليزابيت باسمين مختلفين "بديع "، "عيدب ".

تلفت هذه المؤشرات انتباه المتلقي إلى أن هنالك عادة قد شوهت ، ويجب التوقف عندها لتملي دلالاتها، كما توقف النادل متعجبا عند المؤشر الأول " الكأسين " إذ « إن العادة تمنعنا من رؤية وتحسس الأشياء ، ولذلك يجب تشويشها حتى يتوقف عندها نظرنا : ذلك هدف الأوقاف الفنية »[2] والجنون فنون ، كما دمدم النادل « بما معناه أنه شاهد الألوان كلها في هذه الحانة . »[3] وقد كانت شخصية" بديع" في هذه القصة، تلوينا فنيا ابتدعته الكاتبة ؛ لتبتعد عن النماذج المألوفة لدى القارىء لتؤسس دهشته ؛ التي هي دهشة النص...

ـــ المقاربة الأهوائية للشخصية :

غير خاف على الدارس أن السيميائية في سعيها إلى تشييد خطاب نقدي متماسك ضليع بالتعامل مع شتى أنواع الخطابات ؛ ماانفكت منفتحة على منجزات حقول أخرى شاحذة

---

[1] ـــ قصة المؤامرة على بديع ، ص: 56.

[2] – تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص : 15.

[3] ـــ قصة المؤامرة على بديع ، ص :45.

آلياتها الإجرائية ، وأدوات درسها ، طارحة مشروعا تكامليا يسعفها على إرساء نظرية شمولية ، « وهكذا يتضح أن السيميائية مفرد بصيغة الجمع ، وأنها مافتئت تتطور تبعا لتجديد الأسئلة ، وتباين الفرضيات المنطلق منها »[1] ؛ إيمانا منها أن الحجر المتدحرج لاتنبت عليه الطحالب ؛ الشيء الذي أكسبها جدارة أن تكون قمينة بالمواكبة والتجاوز* والاستحداث ، و ضَمن استمراريتها وديناميكيتها ، وحافظ على إشعاعيتها سنين عددا ، وجعلها دائمة الإنخراط في تيارات الجِدة والدُّرجة ؛ ولاشك أن السيميائية في اختراقها لجميع أنظمة التواصل قد اتخذت من الفلسفة القديمة منطلقا وإسوة ؛ في توسلها للعلوم قاطبة بغية إدراك الحقيقة ، وكما أنه «من منطلق ما أفادتنا به فلسفات العصر من أن السبيل إلى الحقيقة ينهض على التعدد ، وأن كل معرفة قابلة للنقص أوالتجاوز

أو التحوير أو الاستكمال »[2] ، وتكريسا لهذا ، تنبهت السيميائية إلى مواطن قصورها وتقصيرها ؛ حين ركزت جل اهتماماتها على تحليل سيميائية العمل مشيحةً عن بواعثه وأبعاده الاستهوائية والمسارات الانفعالية المؤسسة له والمتمظهرة في التجلي السلوكي والتروع الإستهوائي للشخوص

---

[1] – محمد الداهي،سيميائية الكلام الروائي،شركة النشر والتوزيع،المدارس ،الدارالبيضاء، المغرب ، ط1 ،2006م ص:07.

* ــ تشير" آن إينو " "Anne Henault" أن كتاب " كريماس " " في المعنى II " "Du sens II" الصادرفي 1983م نفيا لــ" في المعنى " "Du sens" المنشور في 1970 م.

ينظر : آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر :رشيد بن مالك ، ص : 12.

[2] ــ خالد لغريبي ، في قضايا النص الشعري العربي الحديث ، مقاربات نظرية وتحليلية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقص ، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1 ، 2007 م ، ص:30

، المترجم خطابيا ولغويا على الورق أو « (ماتسميه إينو بأهواء من ورق)»[1] ، ولاريب في أن نزوع السيميائيات المتواصل لمبدأ " المحايثة " □ الذي كان دينَها وديدنَها قد خول لها محايثة هذه الأهواء و هي تعتمل في مِرجَل النص ، حيث حاول كل من " كريماس " وتلميذه " فانتاني " أن ينقلا التحليل السيميائي من مستوى الفعل إلى مستوى الحالات العاطفية وأن يؤسسا لسميأة الأهواء ، في كتابهما الألمعي " سيميائية الأهواء" □ □ الذي سيلقح كتبا أخرى ــ بشقيه النظري والتطبيقي من خلال استنتاجهما أن الهوى هوعمدة الدلالة ؛ مما رفد البحث النقدي الأكاديمي بآليات إجرائية متطورة ، وضخَّ دماءً جديدة فيه ، هذا ماجعل دراستنا في هذا الجزء مكرسة للإنصات إلى الخطاب الأهوائي في نص "قطع رأس القط" " لغادة السمان" ،

---

[1] ــ محمد الداهي ، سيميائية السرد ، بحث في الوجود السيميائي المتجانس ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة مصر، ط1 2009 م ، ص:108.

□ ــ المحايثة : مبدأ لساني كرسه " دو سوسير" في كتابه دروس في اللسانيات العامة في أثناء حديثه عن استقلالية اللسانيات في موضوعها ومنهجها .

ينظر : رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، دط ، 2000 م ، ص: 09.

□ □ ــ عنوان الكتاب بالفرنسية :

Greimas(A, j)& Fantanilles (J) , sémiotique des passions ,des état dâmes aux états de choses , Seuil , 1991.

أصدر قبيل وفاة " كريماس " بأقل من سنة ، و ترجمه سعيد بنكراد تحت عنوان سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس .

ومقاربة البعد الإستهوائي والإنفعالي البين ذاتي والعلائقي للشخصيات ، وتحسس تمظهراته وتوتراته على مستوى الخطاب واستضمار ما يستسرّه المحكي ، في المكنون القابع في اندغام حالات الأشياء مع حالات النفس ، لتوليد المعنى ، حيث « يغدو الجسد بقدراته التصويرية ((...)) المركز المرجعي للمسرحة الأهوائية بكاملها . هكذا تنفصم الذات إلى ذات مدركة وذات حاسة ، تمكن المحلل السيميائي للخطاب الأهوائي من تبرير تخلخلات الخطاب وجدبات الذات التي ترغب في تملك العالم وإضفاء طابع مجازي وتخييلي عليه.»[1] هذا ما لا تكف دراستنا الراهنة عن إثارته والإشارة إليه .

ـــ المقاربة الأهوائية للشخصية في قصة " قطع رأس القط ":

في قصة " قطع رأس القط " ، يوضع القارىء أمام نص أهوائي منذ العنوان فيندمغ هذا الأخير بنتوء ؛ كونه أول العنونات في الأضمومة القصصية " القمر المربع " فهو «كنسق منفتح على النص وعلى اللانص»[2]، يحيل على مثل شامي شهير " اقطع رأس القط من أول يوم " ، و«الجملة الثقافية هي القول الذي يمتلك طاقة تعبيرية كاشفة للمضمر الثقافي وموجهة له »[3] ،

---

[1] ــ فريد الزاهي ، النص والجسد والتأويل ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، دط ، 2003 م ، ص:43، 44.

[2] ــ الطيب بو دربالة ، قراءة في كتاب "سيميائية العنوان" للدكتور بسام قطوس ، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي ،15،16 أفريل 2002 ، كلية الآداب والعلوم الإجتماعية ، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، مليلة ، الجزائر، ص:25 .

[3] ــ عبد الله الغذامي ، الزواج السردي والجنوسة النسقية الموقع الإلكتروني :

ـ http:www.aljabriabed.net

ومضرب هذا المثل أنه « يقال للعريس قبل الدخلة والمقصود منه أنه يفرض سيطرته على عروسه من أول يوم وأن لايلبي لها طلباتها التي تشتط بها وقصة أولائك أن رجلا تزوج و لم يتمكن من أن يعّود زوجته على طاعته فسأل صديقه عن سر طاعة زوجته له ، فقال قطعت أمامها رأس قط فخافتني و لم تعد تعصي لي أمرا»[1] ،ففعل قتل القط ينطوي هنا على بعد "تخويفي استهوائي " تمظهر في التجلي السلوكي المترجم خطابيا في هذا المثل السائر وبالرجوع إلى المورد الأصلي له ؛ أي القيام الفعلي للزوج بقطع رأس القط،فإننا نجده ينطوي على ما يدعوه" تودوروف" " في كتابه "مفاهيم سردية " "الميتوغرافيا" ، إذ « تتحقق الميتوغرافيا تحت أشكال عديدة نذكر منها التشخيص بالأشياء (مستعملة كمجازات لما تدل عليه)(...) في منطقة النيل العليا يضع النيام- نيام على الطريق عندما يدخل عدو حدودهم سيفا من الذرة وريشة دجاجة وعلى علم دارهم رمحا ويعني ذلك:إذا مسستم ذرتنا ودواجننا ستقتلون»[2] ، فالميتوغرافيا تحققت في هذا المثل؛عن طريق تشخيص وتشبيه * المرأة بالحيوان "القط" ، وهذا يلمح عن اشتغال نسق بدائي صريـــــــــــــــح

[1] محمد سعيد مبيض الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، دار الثقافة ، الدوحة ، قطر ، ط1 ،1986 ص:42.

[2] ــ تزفتان تودوروف ، مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمن مزيان ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2005 م ص:11 ،12.

* ــ المثل حجة تقوم على المشابهة بين حالتين في مقدمتها ، ويراد استنتاج نهاية أحديهما بالنظر إلى نهاية مماثلتها

ــ ينظر:محمد العمري ، بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية الخطابة في القرن الأول نموذجا ،أفريقيا الشرق،المغرب ،لبنان،ط2 ،2002 م،ص:82.

فيه حط من شأن المرأة وتغييب معلن لإنسانيتها،فالمثل هنا كنص نسقي أنتجه النص الكبير للثقافة ؛ يحمل برنامجا سرديا استهوائيا قابلا للتحيين ؛ فهو شبيه بالحكمة التي « تحتوي في داخلها على برامج سردية ممكنة قابلة لأن تتحين في أية لحظة »[1]، لذا فقطع رأس القط مجاز مركب بالاستعارة التمثيلية ** وإجراؤه هو تشبيه المرأة بالقط الذي سوف تقطع رأسه لو خالف أمر صاحبه ، وفي قطع الرأس قطع رمزي لعقل المرأة وبتر لخصوبة تفكيرها ؛ إذ ذاك يحيلنا هذا المثل إلى القهر الوجودي الذي يمارسه الرجل على المرأة « فالرجل يعرف أن بطن المرأة بطن خصبة ، ولن يسمح لها بأن تحول خصوبتها من بطنها إلى عقلها ،عليها أن تبقى أما وحسب ، وهو يتكفل بحيازة أمومة الأشياء الأخرى»[2] ، لذا فهذا المثل الوارد كعنوان يستدعي إلى خشبة النص شخصيتين مطلقتين،تمثلان ثنائية إنسانية هي "الرجل ، المرأة" ويوقظ ذلك التوتر الكامن الضامن لدينامية الوجود ، كما يكسب هذا المثل القصة وهجا شعريا لأنه يلفت انتباه المتلقي إلى موضوعات ضاربة في أرومة المجتمع ، ليستنفر النسق المضمر لبعض السلوكات والقرارات

---

[1] ــ سعيد بنكراد ، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينة نموذجا) دارمجدلاوي ، عمان الأردن ، ط 1 ، 2003 م ، ص : 130 .

** – المجاز المركب بالإستعارة التمثيلية هو تركيب استعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي ،بحيث يكون كل من المشبه والمشبه به هيئة منتزعة من متعدد،وذلك بأن تشبه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور أخرى ثم تدخل المشبه ،في الصورة المشبه بها ،مبالغة في التشبيه،ويسمى بالإستعارة التمثيلية نحو الصيف ضيعت اللبن .ينظر: السيد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،المكتبة العصرية ،صيدا بيروت،دط،2003 م ،ص:275.

[2] محمد نور الدين أفاية ،الهوية والاختلاف ، في المرأة ،الكتابة والهامش ، ص:34 .

الإجتماعية والإرغامات التي تمارس على المرأة ، والتي لا نجد لها تفسيرا أو تأويلا إلا إذا قمنا بتفجير الخطابات الصادرة عن فكر الهامش ، والتي تندس بقوة في فكر النخبة وسرعان ما تطفو وتوجهه في كثير من الأحيان ، لأنها لاتلبث قابعة في اللاوعي الجمعي « فالمثل هو البؤرة التي يلتقي فيها خيط الأدب بخيط النسق الثقافي ، وخيط التاريخ الإجتماعي أو السياسي ... إنه لا يعكس فقط التجربة الإجتماعية / الجماعية وإنما كذلك يخترق ـــ باعتباره عقدا تواصليا شفهيا ـــ مجال المكبوت ، مما يحدث فجوة لدى المتلقي يتحول معها الخطاب من مستوى التلقي الكتابي إلى مستوى التلقي الشفهي »[1] ؛ لذا فرجوع بعض الكتاب القهقرى إلى خطاب المستنسخات الهامشية؛يكسب أعمالهم « طابعا شعريا ، لذلك نرى بأن العادات والتقاليد والطقوس والتعدد الثقافي والتراث ؛موضوعات ذات ألق شعري تستلزم إيقاظ آليات الإدراك لفهمها وإسقاطها على الواقع »[2]. وفي هذا النص سوف نتابع كيفية تولد النص السردي من النص النسقي .

ـــ شخصية الخاطبة (الجسد الخارق والخطاب الخارق) :

تحيلنا عتبة البداية كوحدة قرائية مباشرة إلى خطاب فكر الهامش ، مما يتوجب علينا الإنصات إليه ، حيث يختفي الراوي وراء المشهد ، وتمسك الشخصية المتكلمة بناصية الخطاب المباشر؛ الذي يستدرج القارىء ليمثل كطرف في الحوار:

---

[1] ـــ محمد عبدالجليل أبلاغ ، شعرية النص النثري ، مقاربة تحليلية لمقامات الحريري ، شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء ، ط1 ، 2002 م ، ص:72.

[2] ـــ محمد أدادا ، الشعري في الكتابة الروائية دراسة في الرواية المغربية الجديدة ، ص:157.

«عروس نادرة يا ابني.لها فم يأكل وليس لها فم يحكي . ما قبل فمها غير أمها . لا تغادر البيت دونما استئذانك إلا إلى قبرها لا تلد إلا الصبيان . خادمة في النهار وجارية في الليل . خاتم في أصبعك تديره كما تشاء وتخلعه حين تشاء وإذا فركته قال لك شبيك لبيك عبدتك بين يديك»[1] .

تمثل هذه البداية نقطة الانتشار السردي في القصة ؛ مما يرشحها بتأدية وظيفة إبلاغية استهوائية هامة في مبنى القصة ، كما تمثل « عتبة معلوماتية تقدم شحنة تخييلية تتضمن بوادر من الأحداث فضلا عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى ثم تأويلات في لحظة لاحقة »[2] ،وقد أسس خطاب البداية هوى الفضول والاندهاش داخل المحكي نفسه ؛ قبل أن يتأسس داخل القارىء ؛ وهذا ما يرفد دهشة النص أيضا .

« كان ((أبدول)) ينصت وهو لايكاد يصدق أن ذلك يحدث له حقا في قلب حي ((تروكاديرو)) الباريسي ، قبل ستة أعوام من سنة ٢٠٠٠ !»[3]

فهو خطاب مفارق لزمانه ومكانه ؛ ومن ثمة تتوجب ضرورة معاينة النبرة التلفظية للشخصيات ، التي تحيل إلى رصيدها المعرفي ومرجعيتها الحضارية وأركيولوجيتها الثقافية ، ورؤاها ومواقفها ، إذ يجب أن ندرك أنه « ليس إعادة إنتاج الترسيمة الثقافية المؤطرة لحياة مجموعة بشرية ما، بل

---

[1] ــ قطع رأس القط ،ص:8.

[2] – شعيب حليفي ،هوية العلامات ،في العتبات وبناء التأويل ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2005 م ، ص:100.

[3] ــ قطع رأس القط ، ص:08 .

الخروج عنها وخلق فجوات وشروخ داخلها هو ما يمنح النص خصوصيته وتلوينه الخاص»[1] ، فمن خلال ظهور هذه المرأة في سياق ثقافي مختلف عن التحديد الكرونوتوبي لأحداث القصة، وتحركها داخل فضاء جديد ؛ تترشح البداية كي تكون في مصاف البدايات الغامضة ، مما يحيل الشخوص مباشرة إلى علاقة صراعية وصدامية ؛فمثل هذه البدايات « تثير بدورها نوعا من الحيرة في القارىء ، شأن روايات الخيال العلمي التي تجيء بدايتها غامضة دلاليا نتيجة المعلومات المعقدة على الفهم مثل المحكي الفانتاستيكي ذي البداية الغامضة المعتمدة على الوصف والإشارة البعيدة »[2].

وكما أن الحدث الخارق لهذه الزيارة هو المولد للقصة ؛ فهو يولد أيضا أفق توقع لحدث غريب سوف يقع « وكما أن العلامة لا تولد إلا من خلال إحداث شرخ داخل المعطى الطبيعي والاجتماعـــــــــي ، فإن النص السردي لا يمكن أن يولد إلا من خلال تحويل "العادي "والطبيعي" عن مساره إلى ما يشكل انزياحا عن المعيار. » [3] ، لأن الحدث العادي لا يولد محكيا ، « فالحدث هو الحد الفاصل بين المتصل وبين بناء قصة ، إنه يشير ، كما يتصور ذلك لوتمان على الأقل ،إلـــــــــى ((تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي)) ، وهو ،كذلك ،يشكل أفق القراءة بكل امتداداتها ، فالذي يندرج ضمن المألوف والعادي لا يشكل قصة ، وإنما يصنف

---

[1] ــ سعيد بنكراد ، شخصيات النص السردي ، البناء الثقافي ، سلسلة دراسات وأبحاث 01 ، جامعة المولى إسماعيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مكناس ، المغرب ، دط ،1994 م ،ص:58.

[2] ــ شعيب حليفي ، هوية العلامات ، ص: 102.

[3] – سعيد بنكراد ، سيميولوجية الشخصيات (رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينة نموذجا) ، ص:38.

ضمن الممارسة العادية للحياة »[1] ، وهذا ما جعل " أبدول"* يستغرب في سؤال مونولوجي : « ما الذي جعل هذه ((الخاطبة)) تعرض خدماها اليوم بالذات حين اتخذت أخيرا قرار طلب الزواج من نادين في هذه الأمسية نفسها ؟) »[2] وهذا السؤال يسعفنا إجرائيا لندرك الدور التيمي لهذه المرأة ؛ فهي تشتغل كخـــــــــــاطبة و الدور « هوتكثيف لمجموعة من السلوكات المتكررة ، وبعبارة أدق هو مجموعة من السلوكات المسننة من طرف مجتمع ما » [3] ؛ كما يسعفنا السؤال لندرك أيضا حيثيات برنامج" الخاطبة " كونها قامت بزيارة "أبدول " ؛ بغية تعطيل برنامجه ؛ وهو رغبته الزواج من" نادين " الفتاة المثقفة المتعصرنة المتملصة من التقاليد والأعراف .

لذا تتشكل أمام القارىء الفئة الإستهوائية : ذات /موضوع* ، أبدول / نادين.

كما تقوم بينهما علاقة اتصالية : ذ ⋂ م**.

أبدول⋂ نادين.

---

[1] ــ سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2008م ص:121.

* – شاب لبناني مغترب اسمه الأصلي عبد الرزاق لكن معارفه جميعا في باريس ينادونه "عبدول "ويلفظونها "أبدول".ينظر :القصة ،ص:8.

[2] ــ المصدر نفسه ،ص:08.

[3] – سعيد بنكراد ، مدخل إلى السيميائيات السردية ، ص:82.

* – ينظر: المرجع نفسه ،ص:50.

* *– ينظر: المرجع نفسه ،ص:49.

ولكن الخاطبة تطرح لأبدول مشروع زواج آخر بمقاييس تقليدية ؛وهذا مايطرحها في القصة كمعيق في ثوب مساعد .

يتضمن خطاب "الخاطبة "بعدا إنجازيا ؛ كما يبدو خطابا مسكوكا ، يولجها ويقحمها مباشرة في رأس خيط الحبكة لتنفيذ برنامجها السردي المتمثل في فعل التحريك***Manipulation عبر الإقناع ؛ والذي يمثل بداية الانتشار السردي كما مربناسالفا ، و« التحريك هنا بمعنى خلق صيغة فعل الفعل، (Faire Faire) أي الدفع بالذات إلى القيام بفعل ما أو الإقتناع بهذا الفعل ، فإذا كانت الإرادة محمولا صوغيا (أريد أن أفعل كذا) يحكم ملفوظا وصفيا ، فإنها تفترض وجود حالة نقص ما قابلة للتغيير ،ووجوب التغيير يتطابق مع التحريك كصورة خطابية لا تنفصل عن المرسل باعتباره المنبع الذي تصدر عنه الذات »[1] ؛ وهنا تمارس الخاطبة خطابها الإقناعي على شخصية " أبدول " هذا الخطاب المراهن على فعل التطويع الإستهوائي ؛ إذ « يتطلب التطويع من المتلفظ ممارسة الفعل الإقناعي ومن المتلفظ له الاضطلاع بالفعل التأويلي»[2] ، وتشخص هذه العلاقة الثنائية على المستوى التداولي كما يلي :

---

* * * – يتحدد التحريك كنوع من التعاقد بين المرسل والذات ، وبين التعاقد (مرحلة التحريك) والحكم على مطابقة الفعل المنجز لهذا التعاقد (الجزاء) تنشر الحركة السردية خيوطها في أحداث متنوعة ،ينظر المرجع نفسه ، ص:57.

[1] – المرجع نفسه ، ص:ن.

[2] ــ محمد الداهي ، سيميائية السرد ، بحث في الوجود السيميائي المتجانس ، ص:203.

*– انتبه دارسو النص القرآني والبلاغيون العرب بالممارسة والمثاقفة إلى أهمية المثل في إحداث الإقناع .

ــ ينظر: محمد العمري ، بلاغة الخطاب الإقناعي ، ص:83.

المطوِّع ⟵ المطوَّع

الخاطبة عبدول

فعل إقناعي فعل تأويلي

ونجد الفعل التطويعي واردا في البرنامج الجيبي للمثل * الصادر في العنوان « وبما أن هذا المثل موظف في نهاية الأمر في نص سردي ، فإنه يعتبر صوتا منبعثا من الماضي "المضيء"يمارس حضوره وفعاليته السردية ، حين تتوقف الأصوات الأخرى تاركة له مجال التأثير والإقناع »[1]؛ إذ لا ينفك صوت المثل يتردد من خلال حديث الخاطبة وتركيزها على أهمية تنفيذ تعاليمه ، بعد أن أمطرته بوابل من المواصفات المسكوكة للعروس المقترحة ، متقصدة من ذلك تعبئة البرنامج الحكائي في النص :

« ولكن من المهم أن تقطع رأس القط على عتبة البيت ليلة العرس ،أمام عينيها ،فتفهم أن مصيرها كمصيره إذا لم تطعك ! ».[2]

كما يتكرس حضور المثل وفاعليته ؛ من خلال تكرارالخاطبة له و لما يصب في معناه والإلحاح على دسه في الخطاب . « ينصت إليها وهو يتستر على شعوره بسرور خفي غامض وهي تقول وتكرر دون أن يضجره التكرار »[3].

---

[1] – محمد عبد الجليل أبلاغ ، شعرية النص النثري مقاربة تحليلية لمقامات الحريري ،ص:73.

[2] ــ قطع رأس القط ، ص:8.

[3] ــ المرجع نفسه ،ص:13.

ولا يخفى على القارىء أن « تكرار كلمة ذات إمكانات مؤثرة ووعظية تنشط تلك الإمكانات. وهذه طريقة شائعة وعرفية للإيحاء بالعاطفي أوبالخطير »[1] إذ ما لبث هذا الإيحاء والإلحاح يفعل فعله في نفس" أبدول"- فهو من رعايا لغة الإيماء والتلميح- مما أفضى إلى رغبته في استبقاء الخاطبة ووشى بنجاح برنامجها التطويعي الإستهوائي : « لايدري عبد الرزاق لماذا يرغب في استبقائها قليلا لسماع المزيد من صفات العروس المحتملة »[2] ← إنصياع .

«لا يدري لماذا تغمره رغبة جارفة في استبقائها لايريد أن تذهب »[3] ← إذعان.

وهذا ما عكسه خضوع وإذعان "أبدول" لسلطة خطابها الخارق واستجابته لها حينها يوقن القارىء أن « الكلام يمتلك سلطة خارقة خصوصا داخل مجتمعات عربية تربى إنسانها على الإستجابة الإنفعالية للخطابة »[4] وهنا يفوزرهان الخاطبة إذ لايجب أن تغرب عن بالنا تلك القرابة اللغوية المنسربة في جوف اللغة بين

" الخَطابة " و "الخاطِبة ".

يرسم لنا أبدول" بورتريها" خاصا بالسيدة الغامضة التي زارته لتمثل كلوحة يبئرها بأضواء الوصف ، « والمقصود بالبورتريه ـــ وهو سياق خاص يبنى ضمن نسق الشخصيات كتعبير عن

---

[1] ـــ مايكل ريفاتير :دلائليات الشعر ، تر: محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الرباط سلسلة نصوص وأعمال مترجمة ،،ط 1997، 1 ،ص:177.

[2] ـــ قطع رأس القط ، ص:17.

[3] ـــ المصدر نفسه ،ص:18.

[4] ـــ محمد نور الدين أفاية ،الهوية والإختلاف ، في المرأة الكتابة والهامش ،ص:108 .

قاعدة دلالية مسبقة ــ ما يشكل اليافطة النفسية والجسدية والفكرية التي يحضر من خلالها ممثل ما داخل حقل السرد »[1] ؛ هذه اليافطة التي يتحسسها القارئ ،عبر الملاحظة المتتبعة لمواطن الضوء والعتمة و«الملاحظة البصرية الحساسة جوهرية بالنسبة للأقصوصة إذ تخرج بها من دائرة النثر الميت إلى آفاق السرد الفني أو بالأحرى القص المتوهج بالحياة والقادر على تجسيد الشخصية والحدث على السواء»[2] ، إذ تنتصب المرأة الغامضة في الضوء المتدفق كعمود من السواد ،ولا يغيب عن ذهن القارئ ما تؤديه دلالة " العمود "من معان تصب في حقل العجائبية « أنا أعمد منه أي أتعجب »[3] ؛ مما يطرح في النص شخصية عجائبية ؛ ترفده بكثافة شعرية .

« شاهدتها يتدفق الضوء من خلفها واقفة كعمود من السواد والدخان في معطفها الأسود الذي يغطيها كالعباءة متصلا مع سواد خمار عقصته على شعرها مائلا كما في الصور البيروتية القديمة »[4]، كما يحيلنا السواد والدخان إلى العماء chaos "الكاوس" الذي انخرطت فيه الذات الإستهوائية لعبدول ؛لأن «الدراسات الفلسفية والأخلاقية تجمع كلها على شجب الهوى لأنه العماء chaos الذي يهدد ما هو جوهري في الكون »[5]؛ لكن المفارقة تحدث ، حينما يلاحظ" أبدول "أن هذه

---

[1] – سعيد بنكراد ،السرد الروائي وتجربة المعنى ، ص:108.

[2] ــ صبري حافظ ، حصاد العين الهادئة (دراسة في أقاصيص يحي حقي) ، دراسات في القصة العربية وقائع ندوة مكناس ، ص:110.

[3] ــ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي الشيرازي ، القاموس المحيط ، ج (1)، فصل العين ، باب الدال ص:317.

[4] – قطع رأس القط ، ص:9.

[5] محمد الداهي ، سيميائية السرد ، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، ص: 60.

السيدة الغامضة تمتلك جسدا خارقا ، مما يبعث الحيرة والشك في نفسه وفي نفس القارىء وهذا ما ينبيء بأحداث " فوق طبيعية" ، ولهدف الوقوف أكثر على" الأحداث الخارقة" المتعلقة بشخصية" الخاطبة" ؛يمكننا أن نحيل على الإجتزاءات النصية التالية :

«..حين رن جرس الباب ،تعجبت فقد كنت أظنه معطلا وقد كنت سمعت والدي يهتف للكهربائي كي يمر بنا لإصلاحه »[1]. ⟵ رنين الجرس والباب معطل.

«لاحظت أن المقعد الوثير تحتها لم يتقعر بفعل وزنها والوسائد لم تتبدل هيأتها كما لو أن عصفوراحط عليها لاامرأة »[2]. ⟵ انعدام وزنها .

«من أين لهذه السيدة بمعرفة اسمي الحقيقي عبد الرزاق بدلا من أبدول ؟ »[3] ⟵ معرفتها الاسم الحقيقي لأبدول .

« يمشي على عجل تدوس دونما انتباه لوح الزجاج الذي تركه النجار ممددا على الأرض لاينكسر تحت وطأة قدميها »[4] ⟵ انعدام وزنها .

« لايجد أيضا آثار قدميها على غبار(الأنتريه) [5]. ⟵ انعدام أثرها.

---

[1] ــ قطع رأس القط ، ص:8.

[2] ــ المصدر السابق ، ص:9 .

[3] ــ المصدر نفسه ، ص:10.

[4] ــ المصدر نفسه ، ص:19.

[5] ــ المصدر نفسه ، ص: ن.

« يخيل إلـــــــــــــى عبد الرزاق أن صورها لم ترتسم في مرآة المدخل وهي تمرأمامها »[1] ⟵ عدم انعكاس صورها على المرآة.

« لايجد في المنفضة لفافتها التي كانت تدخنها »[2] ⟵ انعدام مخلفات أشياء تخصها.

إن هذه المؤشرات الغريبة تطرح بقوة في النص ؛ شخصية الخاطبة كشخصية فانتاستيكية ، حيث تعد هذه الأخيرة « القطب الذي منه ينطلق الحدث الفوق طبيعي وعليه يقع ، أي أنها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية ، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال »[3].

ومن ثمة يقوم مبدأ تعارضها* الأول ؛القائم مع الشخصيات العادية المألوفة لدى القارىء والتي التقى بها في قراءاته السالفة ،كما يقوم التعارض الثاني داخل المحكي في شخصيتين هما ،

---

[1] ــ المصدر نفسه ، ص:18.

[2] ــ المصدر نفسه ، ص:19.

[3] ــ شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، منشورات الإختلاف

دار الأمان ، الرباط ، ط1 ، 2009م ، ص ،197.

* – تقوم الشخصية الفانتاستيكية مع مبدأين للتعارض في نظر "شعيب حليفي" فالتعارض الأول خارجي قائم مع شخوص الأعمال السردية الأخرى القائم أساسا على البناء التكويني للشخصية في كل عمل على حدة والتعارض الثاني يكون داخل المحكي الفانتاستيكي ، وهو تعارض جدلي يتجلى في كون المؤلف يخلق ، في مقابل شخوصه العجائبية شخوصا عادية – طبيعية – تمثل المرآة التي تبرز وجوه المفارقة يجعل الشخصية الفانتاستيكية في تنوعها مكونا من مكونات التعجيب .

ينظر: المرجع السابق ، ص:207 .

(الجارة ،وحارس المبنى)- وهما شخصيتان عاديتان -،وفي نفيهما القاطع رؤية السيدة الغامضة ، وهي تخرج من المبنى.

« يقول بدهشة : كنت أودع السيدة . تسأله :أية سيدة ؟ لم أر أحدا »[1].

« يسأل حارس المبنى عن السيدة التي صدمتها سيارة ، يقول الحارس إن شيئا من ذلك لم يحدث . يؤكد له عبد الرزاق أنه شاهد حادث صدم سيارة لسيدة من شرفته يقول حارس المبنى إنه لم ير شيئا و لم يسمع شيئا »[2] ؛ وهذا ما يكرس للمفارقة والدهشة والجدل الداخلي ؛القائم في نفس الشخصيات ، وفي نفس القارىء إذ « إن تردد الشخـــــــــــوص يوازيه تردد القارىء وذلك بهدف الإيهام بواقعية الحدث. »[3] ونسج وهم واقعي .

- شخصية أبدول/ عبد الرزاق :(الرغبة والرغبة المضادة).

إن مشهد دهس السيارة الخالة ، والذي تبدى لنا من خلال المقتطفات النصية التالية :

- «يهرع إلى الشرفة ويراها ، إنها تغادر المبنى وتقطع الشارع كمن لايلوي على شيء ولاتبالي حتى بالسيارة التي تصدمها».[4]

- «عند المنعطف يلمح خالته بدرية تركض قي شوارع باريس والسيارات تدهسها وهي لاتبالي وتتابع ركضها أمام عينيه ... »[1] .

---

[1] ــ قطع رأس القط ، ص:19

[2] ــ المصدر نفسه ، ص:ن.

[3] - شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص:44.

[4] - قطع رأس القط ،ص:19.

– «يخيل إليه أنه يرى من جديد خالته بدرية وسيارات باريس تدهسها».[2]

يعكس مجازا رغبة "أبدول" في التخلي عن القيم القديمة ،وسحقها عن طريق آلة عصرية ،كما يعكس أيضا «رغبته المكبوتة في تصفية نظرته الموروثة إلى المرأة الشرقية وأعراف الزواج التقليدي»[3] ، وهذا ما يذكي أيضا الصراع النفسي لأبدول في نزوعه لامتلاك فكر تطوري ، لأن « الشرط الضروري لإمكانية التطور هو الموت ليس الموت ، الذي يأتي من الخارج نتيجة لحادث ما ، لكن الموت المفروض من الداخل كضرورة مسطرة منذ البيضة في البرنامج الجيني الوراثي ذلك أن التطور هو نتيجة بين ما كان وما سيكون ، بين عناصر المحافظة وعناصر الثورة ، بين تماثل التوالد وحدة التنويع »[4]، لذا فعناصر المحافظة في النص تمثلها الخاطبة والتي تقابلها عناصر الثورة المتمثلة في شخصية "أبدول" و"نادين"وبقية الشباب ؛ غير أن عناصر المحافظة لا تلبث مصرة على الثبات والرسوخ ؛ وهذا ماعكسه لامبالاة الخاطبة بالاصطدام ، فهي كيان يمتح من الغرائبي سماته وهي شخصية شبحية خارقة " فوق طبيعية "، وكما بين تودوروف أن « أحد

---

[1] ــ المصدر نفسه ،ص:23.

[2] ــ المصدر نفسه ،ص:ن .

[3] ــ عبد اللطيف أرناؤوط ،غادة السمان والقمر المربع،. http://nizwa-com

[4] ــ Francions Jacob ,La logique du vivant, Gallimard 1970 ;p331

نقلا عن : أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكون والاشتغال ،شركة النشر والتوزيع ،المدارس الدار البيضاء ، المغرب ط1، 2000م ،ص:113.

ثوابت الأدب العجائبي وجود الكائنات فوق – الطبيعية الأقوى من الجنس البشري »[1] ، لذا فالعلاقة الصدامية سرعان ماتتهافت حينما يمتنع" أبدول" عن دهس الخاطبة بسيارته « يلمح خالته بدرية تمشي في وسط الشـــــــــــــــــــــــــارع نصف المعتم ببطء كما لو كانت تائهة يتوقف ريثما تمر لئلا يدهسها »[2].وهذا يلمع ببنان خفي إلى رغبة مضادة دفينة في نفس " أبدول " لاستبقائها ، فالرغبة « هي أيضا رافد للمشهد الفانتاستيكي الذي يجيء محقونا بخلفيات هذه الرغبة فيعمل الشخص على تنفيذها في وعيه ولا وعيه حتى تصير حسا قائما ضمن إحساساته إنها رغبة للتنفيس عن المكبوتات الحسية وتكون الرغبة بالنسبة للشخوص الفانتاستيكية ، منطلقة من الوعي واللاوعي »[3] . فإذا تملينا الخلفية الثقافية التي حقنت بها شخصية "أبدول" منذ الطفولة فإننا نرصد كونا قيميا محافظا وهذا ما يلمع إليه الطابع المحافظ لأثاث البيت ، واحتفاظ الوالدة بكثير من الأشياء المثمنة لهذه الثقافة منها "اللوحات الزيتية"،"المرآة الصدئة " "دانتيل الفراش" "سوط الوالد " ، " الصور العائلية القديمة التي يعلوها الغبار" والتي يعرف من خلالها "أبدول" أن الخاطبة التي زارته هي خالته "بدرية"أو بالأحرى شبحها " لأنها ماتت منذ زمن بعيد ، وهنا تفضي "بنية التعرف"إلى دهشة أبدول الكبرى ، «يجمد فجأة كمن ضربته صاعقة»[4] ، «قلبه يقرع كطبل

---

[1] ــ تزفيتن تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ، تر : الصديق بوعلام ، مر ، محمد برادة ، ط1 1994،ص:109.

[2] ــ قطع رأس القط ، ص :24 .

[3] ــ شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص: 209 .

[4] ــ قطع رأس القط ، ص:21.

مجنون»[1] ، كما تفضي إلى دهشة القارىء؛ إذ إن«الإيحاء بالدهشة والتعجب وعدم التوقع ،أمر شبه ملازم لصيغ التعبير عن موقف التعرف ، وهو ما يبين أن البطل يفاجأ باللقاء غير المتوقع بينه وبين البطل الذي كان تعرف عليه في موقف سابق بهيآت مختلفة »[2] ويوقن " أبدول" أن الخاطبة وهم من نسج خياله «إنني واهم بالتأكيد الجارة لم ترها في المصعد . حارس المبنى لم يرها تدخل أو تخرج . الجرس المعطل لم يرن. لوح الزجاج لم ينكسر تحت قدمها المقعد لم يسجل أثر جلستها . رماد لفافتها اختفى.. مثلها لأنها ببساطة لم تحضر . وأنا بالتأكيد متعب الأعصاب إثر قراري الزواج من نادين وربما كان علي أن أعيد النظر في ذلك..)..ولكن السبحة ما تزال متربعة على الطاولة حيث نسيتها الضيفة ! »[3].

– الشخصية ، الأشياء والوجود الملتبس :

إن كان وجود الخاطبة وهما لا أثر له في الواقع ؛ فإن وجود" السبحة" التي كانت تلازمها والتي نسيتها فوق الطاولة، كان أثرا حقيقيا وواقعيا ؛ وهنا يلتبس الواقع بالوهم « إن الشخصية مزيج من الواقع والوهم ،هي وهم واقعـــــــــي أو واقع وهمي بالإيهام تنشأ سمة

---

[1] – نفسه ، ص:ن.

[2] – عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005م ص:254.

[3] – قطع رأس القطة ، ص 20 .

الواقعية فيها وبمرجعيتها يتأسس طابعها الإيهامي هي شبه إنسان أو هي صورة تخييلية منه ليست الشخصية إنسا نا لأن حقيقتها نصية. »[1].

ومنه تتأكد لنا الطبيعة الملتبسة لهذه المرأة الغامضة ، من خلال تأكد" أبدول" من تساؤل والدته عن "السبحة " « هذه السبحة ما الذي جاء بها إلى هنا ؟ إنها سبحة أختي بدرية رحمها الله. قرأت عليها((الصمدية))عشر مرات حين ولد عبد الرزاق لا يتحرك

تقول بدهشة : من الذي نبشها من بين حقائبي في القبو ؟ لا يتحرك. »[2] .

تشتغل" السبحة" كعنصر موجه للقراءة ؛ من خلال تكرارها في المحكي" إحدى عشرة مرة " وهذا يستدعي تأويلا خاصا لها « فحين يظهر في سطح الحكاية ، نوع من التركيز من لدن المؤلف / القاص على هذا المكون أو ذاك ، تتم عملية التتبع لخطى هذا المكون /المحور axe داخل العمل الفني .ومن ثمة ، يمكن توليد دلالات لا حصر لها تعكس وتجسد الإحساس بما وراء النص»[3]، ومن هنا نتساءل مع" رولان بارث" «هل يكون كل شيء في القصة وظيفيا ؟. وهل كل شيء يحمل معنى ،حتى أصغر التفاصيل ؟ »[4] ، وفي النص بعض التفاصيل الهامة التي أضفت على حضور "السبحة" أبعادا قيمية شاسعة «فكل ما هو مسجل في نظام الخطاب،فلأنه قابل

---

[1] ــ عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، ص:127.

[2] ــ قطع رأس القط ، ص:22.

[3] ــ أحمد زنبير،المكان في العمل الفني قراءة في المصطلح،موقع إتحاد كتاب الأنترنت العرب http:/www.arab-writers.com/

[4] – رولان بارت ، التحليل البنيوي للقصص ، تر ، منذر عياشي ، ص:40.

للتسجيل تحديدا وعندما يظهر تفصيل من التفصيلات متمردا على كل وظيفة ، ولا معنى له فإن هذا لا يعني أنه سيأخذ معنى العبث أو اللاجدوى :

فلكل شيء معنى : وإلا ، فلا معنى لأي شيء . ويمكننا أن نقول بمعنى آخر أن الفن لا يعرف الضوضاء »[1] ، في هذا الصدد تتولد أمام القارىء بؤرة دلالية هامة لمكون السبحة كعنصر محوري أفرزه اقتصاد السرد، وتكف عن حياديتها بارتباطها بشخصية الخالة ؛ إذ « إن الأشياء تبقى في غالب الأحيان حيادية سواء كانت جميلة أو قبيحة ، مميزة أم عادية ولكنها تخرج من حيادها إذا ما ارتبطت باللغة أو بأشياء أخرى بعلاقة ما » [2] ، يستغرب القارىء للوهلة الأولى ، سبب استغراق السارد في بعض التفاصيل المواصفاتية للسبحة ، الواردة في الخطاب نحو « يخيل إليه أنه شاهد هذه السبحة ((الكوربا)) في مكان ما ، بأحجارها النادرة والحشرات المتحجرة المحنطة داخل شفافيتها العسلية منذ عصور. » [3] ، لكن قراءة ثانية للنص ؛ تشي بأن هذه المحمولات المواصفاتية تعكس الفكر المتحجر والمحنط للخالة المكرر لصيغِهِ (التسبيح تكرار للذكر) ؛ والقيم الأصيلة المترسبة في أعماق « العقل اللاواعي غير المستقر الذي يشبه الرمال المتحركة في عصر جيولوجي سحيق »[4] ، لكنها هنا قيم (جوهرية كريمة) مثمنة من قبل ذويها ؛

---

[1] ـــ م ، ن ، ص:41 .

[2] ـــ فتحية كحلوش ، بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ، الإنتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2008م ص:65 .

[3] – قطع رأس القطة ،ص:14.

[4] – برنار دي فوتو،عالم القصة، تر:محمد مصطفى هدارة ، ص:23 .

وهذا ما تعكسه المادة التي صنعت منها السبحة (الكوربا : حجر شبه كريم Ambre) ، فهي تشتغل كمعطى علامي ورمزي يعضد نظم القيم المنظومة كعقد ؛ كما تعكس ترسيمتها الثقافية أيضا « و بما أن الترسيمة الثقافية إرث مشترك بين الكاتب والقارىء ، فإن عملية تسنين سلسلة من القواعد الشكلية والمضمونية من أجل خلق نص ما يجب أن تأخذ بعين الاعتبار وجود هذا القارىء كمحفل يسهم – من موقعه الخاص – في سيرورة إنتاج دلالة ما»[1]، لذا فالسبحة تشتغل في النص كواسطة تقنية تحيل إلى محفل سني مسكوك متعلق بالكون القيمي للخالة والتي كانت هي الأداة التي قامت بعملية التحول ؛ أي تحول قيم المحافظة من بعدها المجرد إلى وجهها المحقق وهذا ما يسمى " التسريـــــــــــــــــــــــــــــــــد "

و« التسريد معناه تحويل المجرد إلى عنصر محسوس ، وبعبارة أخرى منح البعد الدلالي العام وجها تصويريا قابلا للإدراك من خلال التجلي النصي . وهكذا نكون أمام التباشير الأولى للبعد السردي المشخص »[2] ، من هنا يتأسس الدور الإرتجاعي للسبحة كحافز للتذكر- باعتبارها وسيلة للذكر- فحينما أخرجها "أبدول" من القبو؛ توهم خروج صاحبتها من سراديب الذاكرة و« الوهم من عمل الذاكرة ،يستند إلى ثقافة واسعة ويسوغ الفكرة القائلة إننا لا نتخيل إلا لأننا نتذكر»[3] ،

---

[1] – سعيد بنكراد، ، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينة نموذجا) ،ص:62

[2] – المرجع نفسه ،ص: 75.

[3] ـــ جان إيف تادييه ، الرواية في القرن العشرين ، تر : محمد خير البقاعي ، 1998م، ص: 132.

*– قد تكون شخصية من الشخصيات واسطة تقنية فنية . تخولنا أن نسمع مابين الشخصية ونفسها ، كمثل ما تقدمه اليوم المسلسلات التلفزيونية ،من وجود شخصية الصديق للبطل . يفضي إليه بأسراره ،بحيث يشكل الكلام بين هاتين

فالسبحة هي التي تتيح لنا فك التسنين الخاص بحضور شخصية الخاطبة ، و يتحقق ذلك من خلال التأويل ، لذا فالنسق القيمي المحافظ استغل الوضع الحرج لأبدول ؛ وطفا على السطح مسخرا الشبح كي يتمظهر في شكل الخالة "بدرية" فشخصية الخالة واسطة تقنية* تمكننا من الإنصات إلى خلجات عبد الرزاق الداخلية وهواجسه النفسية .

كما أنها صورة للأنا الأعلى الذي حضر في ذهن "أبدول" لحظة اتخاذه قرار الزواج من "نادين" الذي يعني تنصله من الأعراف المحافظة ؛ لذا فإن «ظهور الأنا الأعلى وحضوره في الذهن، والإحساس بأنه يحول دون أن يمارس الإنسان رغباته بحرية يظهر إلى الوجود الشخصية الإشكالية التي هي في نهاية المطاف الشخصية التي تنتجها الثقافة السائدة »[1]، هذه الثقافة التي تحرسها الشخصيات المحافظة ؛ و تشتغل على سدانتها ومناقضة كل من ينهض ضد أعرافها ؛ وكما أن النسق « لما يشاغبه شيء ما مختلف عنه ؛ لابد للنسق المحافظ أن يدافع هذا المختلف ، يواجهه بكل طريقة ؛ يواجهه بسؤال الوطنية بسؤال الدين بسؤال التاريخ ، بسؤال الذوق العام ..إلخ...فيسخِّر أناس ذو علم منهم لكي يواجهوا هذا التاريخ الجديد »[2] ،وقد تمثل هؤلاء الناس في شخصية

الشخصيتين وسيلة بها يطلع القارىء ، أو المشاهد ، على خفايا الأمور ، أو على مالا تعرفه بقية الشخصيات ، وبالتالي يدخل القارىء أو المشاهد ، في لعبة التواطؤ مع البطل ،ومع الراوي أو المؤلف الضمني القابع خلف البطل .ينظر : يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت لبنان ، ط2 ، 1999 م ، ص : 56.

[1] ــ عبد الله إبراهيم، موسوعة السردالعربي ، ص:612.

[2] ــ عبد الله محمد الغذامي ، لقاء في حصة إضاءات ،ينظر الموقع:

ـhttp://www.youtube,com/watch?v=obvpc6k

("الأم" ،"الوالد" ،"الخالة" "عبدالرزاق") الذي كان معيقا لنفسه في القصة ، تحت إرغامات النسق القيمي لأن المعيق « لم يعد صورة خارجية معطاة بشكل ضمني أو صريح في العلاقات الإجتماعية فحسب ، بل أصبح أيضا صـــــــــــورة داخلية ، فقد يكون البطل معيق نفسه»[1] .

يوعز مؤشر الزمن الوارد في الصفحة ماقبل الأخيرة «ينظر إلى ساعته . يجدها الخامسة والربع.(إذن عاد الزمن يتحرك!). »[2] إلى أن ماوقع لعبدول قبل هذا ينتمي إلى اللاحدث لتجرده من الزمن ؛ إذ لاحدث دون زمان ومكان ، كما توعز حركة إمساكه بالسبحة واحتفاظه بها في جيبه ؛ قبل أن يهم بالخروج بعد صحوه من غيبوبته إلى تبنيه واحتفاظه بقيمها في جيب ذاكرته و استمرارية تمسكه بها .

إن تبئيرا على حركة يد عبدول في جيبه – بين إمساكها السبحة وتركها – يلمع إلى وضعية أزمة استهوائية ، مثيرة لحركة درامية [3] ، وهي دراما الفرد المغترب الحائر بين التمسك بقيمه الأصلية ، أوتركها .

1- « قبل أن يغادر البيت يلمح سبحة خالته بدرية على الطاولة.يمسك بها بحنان ويخفيها في جيبه.»[4]. ← تمسك .

---

[1]ــ سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية ، ص:53 .

[2] – قطع رأس القط ، ص:23.

[3] ــ ينظر : توماشفسكي،نظرية الأغراض، اختيار الغرض.، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ص:185.

[4] ــ قطع رأس القط ،ص:23.

2- «بين حين وآخر يتحسس سبحتها في جيبه بحنين »[1] ← تمسك.

3- « يخرج يده من جيبه،ويترك سبحة خالته. »[2] ← ترك .

4-« لكن يده تبحث في جيبه عن سبحة خالته بدرية وتمسك بها في الظلمة..»[3] ←تمسك

فهو ينوس كبندول بين" النعم" و"اللا" ؛ بين رغبة" أبدول" الشاب المتعصرن ورغبة "عبد الرزاق" الشاب المحافظ «..أقداري تعبث بي .تصعد وتهبط بي .نعم .لا. سأتزوج

منها :لن أجرؤ. بلى سأفعل لا، لن أجرؤ..نعم.لا.نعم.لا..) . »[4].

فإيراد اسمين لشخصية واحدة لم يكن ترفا فنيا من لدن الكاتبة ، إذ أن له نية مبيتة في التعبير عن لا استقرارية هذه الشخصية ، « ويقوم النص العصري (...) بنقل هذه اللااستقرارية إلى النص التام : الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم ، شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم ..... »[5] ، ونظرا إلى أن التعايش الدائم لمبدأين متعارضين أمر غير ممكن ويجب أن يكون الظفر لأحدهما

---

[1] ــ المصدر السابق ، ص:ن.

[2] ــ نفسه ، ص: ن.

[3] ــ نفسه ،ص:24.

[4] ــ نفسه ، ص:23

[5] ــ فيليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، ص : 49

[1]، يلاحظ القارىء في نهاية خيط المحكي ، الحركة المضمرة ليد " أبدول " في جيبه وهي تمسك بالسبحة – المرتبطة " بيد خالته بدرية " – في الظلمة بدل إمساكها يد

" نادين "؛ (ألا يشير الجيب هنا إلى جيب آخر هو جيب الذاكرة واللا وعي؟) ؛إذ «إن النص السردي يقدم أحيانا إشارات بالغة التشويق، كما لو أن الخطاب يبطىء خطاه وقد يتوقف نهائيا ، كما لو أن المؤلف يريد أن يقول: ((عليك أنت أن تستمر)) »[2] ، فإذا استمرينا في تأويل هذه الإشارة ؛ فهذه الجزئية تومىء ببنان خفي إلى تبني" أبدول" لقيم النسق المحافظ – وتمجيده الأكسيولوجي لقيم " عبد الرزاق " الشخص الآخر الذي ظنه " أبدول " قد مات ودفن في باريس [3] !... لكن « (الهياكل العظمية لم يتم تكنيسها من حديقة الدار فيما يبدو) »[4] – وانفصاله عن موضوع اتخاذه قرار الزواج من نادين وتقوم بذلك حالة انفصال :

عبد الرزاق U نادين .

---

[1] ــ ينظر : توماشفسكي ، نظرية الأغراض، اختيار الغرض ، نصوص الشكلانيين الروس ،ص:185.

[2] ــ أمبرتو إيكو ، 6 نزهات في عالم السرد ، تر : سعيد بنكراد ، ص :89 .

[3] ــ ينظر :قطع رأس القط ، ص:13.

[4] ــ ينظر : المصدر نفسه ، ص:13.

الفصل الثالث
الاشتغال الشعري لأفضية المحكي

1ــ الفضاء بين الشعرية القديمة والشعرية الجديدة :

تفتتن السرود الجديدة بالفضاء أيما افتتان ، ينتسج فيها مع المحكي ويلعب دوراعامـــليا في مغامـــــرة الكتابة ، « فهو نتاج للسرد ، كما يسهم بدوره في خلق السرد »[1] ؛ لذا لايستطيع أي محكي التخلي عن الفضاء كمكون جوهري ، وهذا معنى قول "ميشيل رايمون" "Michel Raimon " حين أكد على أن « لكل رواية صلة نسبية بالفضاء ، فحتى عندما يضرب الروائي عن الوصف ، فإن الفضاء يكون على كل حال ، متضمنا في المحكي و مهما بلغت الجملة من البساطة ، كأن تكون على منوال : « يفر بيير» فإنها تكون تتضمن فضاء هو،ها هنا ، فضاء فراربيير .» [2] ، إذ ذاك ؛ يكف الفضاء عن كونه معطى جاهزا حين ينخرط في محفل التلقي ، ليغوي القارئ باستشفار دلالاته المندسة طي مناطق الاشتهاء في جسد النص ، فتغدو القراءة « هي بالذات هذا المزج المعقد بين بنية النص وكيمياء الذات القارئة » [3] ، فكما نشأت علوم الكيمياء في طناجر السحرة ، نشأت كيمياء الإبداع و التلقي في محابر سحرة الكلام ولعلنا لا نحتاج إلى نفاذ رؤية ؛ إلى اعتبار أن «استراتيجية

---

[1] – حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 م ، ص :29.

[2] – ميشل رايمون ، التعبير عن الفضاء ، ضمن ، الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، تر: عبد الرحيم حزل أفريقيا الشرق ،المغرب ، دط ،2000 م ، بيروت ، لبنان ،ص:63.

[3] – حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص:29.

الفضاء الروائي (والأدبي عمـــــــــــــوما) هي استراتيجية كتابة واستراتيجية قراءة على السواء» [1]

كما أنها أيضا « استراتيجية تأويلية في جوهرها ، حتى وإن كانت في الأصل وفي الأساس تكوينية و ملتحمة ببناء النص ، أقصد أنها بحث عن المعنى كما انكتب ، وكما ينبغي أن يقرأ » [2]، وهذا قمين بجعل القراءة التأويلية للفضاء إحصابا لمقروئية النص ، ورصدا لاشتغال النسق العلائقي لشعرية الفضاء فيه باعتبار هذا الأخير « بؤرة لاشتغال الشعري ، فعن طريـــــق الأمكنة ينتقل المبدعون إلى العوالم الرمزية والأماكن الغريبة »[3] ، هذه العوالم التخييلية التي يشترعها العمل الأدبي ؛ المتنكرة والمفارقة لعوالم الواقع .

أ- الفضاء في الشعرية القديـــمة :

لم تحفل الشعرية الأرسطية بالفضاء ، حيث اعتبرته مجرد ديكور في خشبة المسرح ومجرد خديم للفعل والحدث ، حيـــث « اعتبر المنظرالمكاني المسرحي جزءا تزيينيا خارجيا ، أي مجرد وسيلة لفعل المحاكاة ، وأدرج هذا الجزء في المرتبة الأخيرة من سلم الأجزاء الستة التي تتركب منها المأساة » [4] لذا ؛ لا نجد في كتـــــــــــــاب " فن الشعر" أي تأمل فلسفي أو

---

[1] – يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب بيروت ، لبنان ، ط 1 1998 م ، ص:110.

[2] – حسن نجمي ، شعرية الفضاء ،ص:33

[3] – محمد أدادا ،الشعري في الكتابة الرواية دراسة في الرواية المغربية الجديدة ، ص:169.

[4] – يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، ص :109.

تريث عند الأمكنة أو الأفضية ؛ إلا باعتبارها خشبة تمشهد الفعل المحاكاتي للشخصيات في المسرحية .

أما الشاعر الجاهلي فقد احتفى بالطلل كفضاء رديـــــــــف للفجيعة والفقد « وقد لاحظ علماء الشعر أن الشعراء الغابرين ابتداء من ابن خذام مرورا بامرىء القيس ، وانتهاء بلبيد المخضرم ، قد وقفوا على الأطلال (المكان الغائب) ليبكوا الإنسان الفتي والذكريات الفتية والفرح والمرح .» [1] ؛ لكن الشعرية العربية القديـــــــــــــــمة لم تدخر جهدا في تكليس هذا الإحتفاء وتنمـــيطه حين أحالته إلى مجرد شعيرة وعتبة للولـــــوج إلى أغراض شعرية أخرى « وهكذا لم توضع دلالات الحنين التي تألق بها الشعر العربي في الجاهلية موضع تقويم جمالي و لم تعتبره عنصرا من عناصر شعرية هذه الشعر» [2].

إذ لا يجد الدارس لشعرية الفضاء " في الكتب الشعرية القديمة * أي تناول جاد للفضاء كمكون جوهري في النص الشعري؛ بالرغم من أن الشعر العربي الجاهلي، في أساسه الأول هو محاولة الإنسان الشاعر تأثيث ذلك الفضاء الشاسع، المخيف... ومواجهة صمته المطبق بالكلام ؛ و «

[1] – عبد الإله الصائغ ، دلالة المكان في قصيدة النثر « بياض اليقين» لأمين أسبر أنموذجا ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سورية ، ط1 ، 1999 م ،ص:38

[2] – حسن نجمي ،شعرية الفضاء ، ص:1 .

كأن الشاعر يثبت وجوده بما لم يعد له وجود وكأن كلامه يتخذ شكل المكان – لكي يصبح ، كمثل المكان باقيا أبدا» [1].

ب – الفضاء في الشعريات الحديثة وإشكالية المصطلح :

* – من بين هذه الكتب نجد :

– المرزوقي ، ت،221 ، في كتابه : الأزمنة والأمكنة .

– ابن قتيبة الدينوري ، ت ، 276 ، في كتابه :الأنواء في مواسم العرب .

– المسعودي ، ت ، 346 ، في كتابه : أخبار الزمان وعجائب البلدان .

– البيروني ، ت ، 440 ، في كتابه : الآثار الباقية في القرون الخالية .

[1] – أدونيس،كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان نط1، 1989 ، ص: 84.

لاشك في أن تحجيم الدورالعاملي للفضاء في الشعريات القديمة ؛ قد توارثته الشعريات الجديدة ؛ حيث نلحظ أنها لا تزال تفرغ كنانة جهدها في مقولات السرد / الشخصية / الزمن / الراوي.....

حيث يرى الناقد المغربي " سعيد يقطين " أن « الفضاء بالنسبة لتودوروف وجنيت لا يمكن إدخاله ضمن مقولات (نحو الحكي) »[1] ، فخزانة النقد مازالت تعوزها بحوث جادة ديدنها رفع الغبن الذي طال مفهوم الفضاء وتملي خطابه المضمر، والإنصات إلى هسهسته السارية في معمار النص الذي تشيده اللغة ، كما نسجل ندرة دراســـــات ذات بال حول سردنـــــة للفضاء وانعدام «شعـــرية ناجزة للفضاء الروائي تبحث في تكوينه وعلائقه ووظائفه ، وتصنع له قانونا سميولوجيا شبيها بذلك الذي وضعه فيليب هامون للشخصية

---

[1] – سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ــ السرد ــ التبئير) ، ص:33 .

[3] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص:31

* – نجد هذا واردا في كتابه :

_" Ferragus " Le lie et le Sens dans l'espace Parisien in le discours du roman , éd. PUf , 1980.

** ـ Spacialisotion

وجيرار جنيت للزمن السردي »[1] ؛ وما سنعض عليه بنواجذ اليقين النفي القاطع لــ " هنري متران" " Henri Mitterand "* لوجود نظرية للتفضيىء ؛ إذ أورد قائلا أنه « لا وجــــــــــــــود لنظرية قائمة بذاتها في التفضيء * * السردي وإنما هو سبيل

في بحثها مازال بعد ، لم يستقم ، وسبل أخرى مازالت قيد التهييء ، ويتمثل التوجه الأكثر حيوية في هذا الصدد ، فيما أسماه كاستون باشلار بشعرية الفضاء » [1] ؛ حيث يجد الدارس في هذا الكتاب معالجة ظاهراتية * لمفهوم الفضاء من لدن هذا المفكر الفرنسي .

---

[1] – هنري ميتران ، المكان والمعنى الفضاء الباريسي في قصة Ferragus ضمن الفضاء الروائي مجموعة من المؤلفين ، تر: عبد الرحيم حزل ،ص:136،135.

* ــ « النقد الظاهراتي /الفينومينولوجي (Phenomenological Criticism) : تأسس هذا الاتجاه على فلسفة الألماني إدموند هوسرل (1859– 1938) الذي طرح في أوائل هذا القرن نظريته القائلة إن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (...) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم ، أي بتحليل الوعي وقد استنبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر (...).

تطورت آراء هوسرل فيما بعد إلى نظرية نقدية على يد مجموعة من المفكرين منهم الفرنسيان ميرلو بونتي وغاستون باشلار والبولندي رومان إنغاردن ..... » ينظر : ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ،إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 3 2002 م ، ص:321 .

وجدير بنا في هذا السياق ؛ أن نرصد مشروع جماعة من النقاد الغربيين الذين التفتوا لعنصر الفضاء ، وحاولوا التنظير له من منطلقات سيميولوجية وظاهراتية وتأويلية ، مما أكسبه خصوبة ومردودية لفتت الانتباه إليه كبؤرة مولدة لكثير من الحقول الدلالية ، ومن هؤلاء نجد (جيرار جينيت " Gérard Genette " ، كولدنستين ، Jean- Pierre" Goldenstein،ميشيل رايمون " Michel Raimon " شارل غريفل " Charles Grivel" ، رولان بورنوف وريال أولي " Roland Bourneuf et Real oullet ") ، وقد قام الكاتب والمترجم المغربي "عبد الرحيم حزل" بترجمة بعض من نصوص هؤلاء وضمهم في كتاب يحمل عنوان "الفضاء الروائي" ، وقد قدم لهذه الترجمة الناقد "حسن بحراوي "

حيث ثمن هذا العمل ملفتا النظر إلى خصوبته فقال: « اتجه هذا المشروع إلى بيان الجوهر الحكائي للمكان أي النظر إليه باعتباره مكونا سرديا في المقام الأول ، وعنصرا حاسما في الإقتصاد الحكائي ، وقد جرت الإستفادة في هذا السياق من المنطق والسيميائيات وسائر العلوم الإنسانية التي أغنت النظر إلى الفضاء الروائي ومهدت لانبثاق شعرية خاصة به ما انفكت تتطور مع مرور الوقت » [1] ، وتطرح أشكالا شتى ، إذ ذاك صار لزاما ، إذن ، أن ننخرط مع الناقد " حسن نجمي " ونحيل مقولة الفضاء إلى مصـــــــــاف المقولات الموسومة

[1] – حسن بحراوي ، مقدمة كتاب الفضاء الروائي ، تر: عبد الرحيم حزل ، ص:05.

« بطابعها الإشكالي (Problématique) في نظرية الأدب وفي الخطابات النقدية » [1] ، ولاشك أن هذا الطابع الإشكالي لمفهـــوم الفضاء ؛ من شأنه أن يفرض على النقاد والدارسيــــن ضرورة الاجتهاد لرفد هذا المفهـــوم ببحوث جادة تهتم بالفضاء كمكون لامناص منه في العـــمل الأدبي ، بنوعيه الشعري والنثري إذ يـــرى الناقدان التونسيــــان " سمير مرزوقي " و"جميل شاكر" أنه « لابـــد لنظرية القصة أن تقوم علـــى شكلنة أوسع وأشمـــل للبنية المكانية وقد لاحظنا قلـــة البحوث في هذا الميدان . فعلاوة على الأصناف المكانية العامـــة التي تلازم الأنماط القصـــصية (كالمكان الأسطـــوري في الحكاية الشعبية والمكـــان الواقعي فـــي القصة الملتزمة أو الواقـــعية والمكان الطبـــيعي المتعارف في القصة الغزلية ...) يمكن دراسة المـــكان من وجهات نظر أخرى » [2] ؛ إذ يجب الاهتمام لما يفجره المكان من علائق ووشـــائج أنطولـــوجية متعلقة بذات الإنسان وعلاقته مع الذات الخالقة ،ومع البشر ومحمولاتهم الأيديولوجية والتاريخية والأسطورية .... بمعنى أنه يجب أن نستغرق أكثر في قضية الفضاء ؛ لا باعتبارها مسألة فنية فحسب ؛ بل باعتبارها مسألة إنسانية منذ الفجيعة الأولى للإنسان ، حين حرم أبوانا " آدم وحواء " من الفضاء الأعلى وأسقطا إلى الفضاء الأدنى .

قضايـــــــــــــــا عديدة تخص الفضاء ، يند على الدارس العجول الخوض فيها

---

[1] – حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص:59.

[2] – سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، ص: 64.

لكننا سنحاول الإلماع إليها باقتضاب ، منها مسألة الإلتباس بين مفهوم " المكان" ومفهوم " الفضاء " ومفهوم " الحيز" ، فثمة سوء تفاهم عالق بين النقاد في هذا الصدد ، وهذا يشير بأصبع الإتهام إلى دور الترجمة في ذلك ، فـــالناقد المغربي "حسن نجمي" (1960م ــ ...) "الذي تخصص في دراسته العليا في "شعرية الفضاء " ، و في دراسته الألمعية عنه ؛ يرى بأن « مفهوم الفضاء نفسه الذي أنهكته حالة الإلتباس القصوى التي اقترفها في البداية المرحوم غالب هلسا عندما أقدم (...) على ترجمة كتاب غاستون باشلار « شعرية الفضاء » (المكتوب بالفرنسية كما نعلم من اللغة الإنجليزية بعنوان (جماليات المكان) ومن ثم انطلقت الجناية التي يبدو أنها لم تتوقف حتى الآن ، حيث ظل يختلط مفهوم الفضاء بمفهوم المكان مع أن الفضاء غير ... والمكان غير » [1] ؛ فالأديب والمترجم الأردني " غالب هلسا " (1932م ــ1989م) تمادى في خيانة * النص الأصلي لغاستون باشلار "Gaston Bachelard" (1884م ــ 1960م) فترجمة الترجمة ، والخطأ في الترجمة أفضى إلـــى هذا الخلط بين مفهومي الفضاء والمكان ؛ مما أدى إلى عدم رسو على تداول كل مفهوم في سياقه * .

وفي مضمار التفرقة بين مصطلحات " الفضاء " ، " المكان " ، "الحيز" فإننا نجد الناقد المغربي " محمد بنيس" (1984م ــ ...) يشير إلى ضرورة تمييز الحدود بين مصطلحين متداولين

---

[1] – حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص : 06.

*– استناد إلى المثل الايطالي الشهير " المترجم خائن" " Traduttore Ttradutore. "

بينها تصالح عفوي ؛ وهما مصطلحا" الفضاء المكان " ، لاعتقاده أن ضبط الحدود بينها سيسمح باستثمار طبقات أرضية ماتزال معتمة في القراءة النصية وهذا مطلب إبستمولـــوجي في أساسه . كما يشير أيضا إلى الاستعمال المبالغ فيه لمصطلح « الفضاء» ، والذي أصبح معظم الدلائليين أنفسهم يحذروننا منه ، ونعثر على هذا جليا في المعجم المشترك لغريماس وكورتيس ، كما ركزالناقد " محمد بنيس "على رأي الفيلسوف الألماني "مارتن هيدجر" " Martin Heidegger" (1889م ــ 1976 م) الذي يميز بين الفضاء والمكان في طرحه لعلاقة الإنسان بالفضاء ...

وأخيرا استخلص " محمد بنيس " أن المكان منفصل على الفضاء . وأنه سبب في وضع الفضاء ، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان [1] .

أما " عبد الصمد زايد " ، في كتابه الموسوم " المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة " ، فقد رفض المفهوم الدارج للفضاء السطحي ، باعتباره مجرد ظرف أو وعاء أو إطار ، واستقصى معناه العميق والواسع والكامن في مجموعة العناصر المركبة لعمارته مهما كان نوعها، فالمكان عنده هو الظرف والمظروف معا. [2]

---

*ــ سيضطر بحثنا الراهن إلى توظيف المفهومين ،" الفضاء والمكان " ، مراعيا الفرق بينهما .

[1] – ينظر : محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، 3 ، الشعر العربي المعاصر ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1990 م ، ص :212 ، 213 .

[2] – عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية ــ الصورة والدلالة ، دار محمد علي للنشر ، صفاقس ، تونس، ط 1 2003 م ، ص: 15.

وتلتزم الناقدة " سيزا قاسم " في كتابها " بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية " نجيب محفوظ " باستخدامها مصطلح " المكان " « اتساقا مع لغة النقد العربي »[1] ، معددة مختلف مفرداته الواردة في اللغتين الإنجليزية و الفرنسية حيث ترى أنه « مع قيام بعض الباحثين بمحاولة تعريف كل هذه المفردات تعريفا نقديا يحدد التفرقة في استخداماتها ، فإن عرفا نقديا لم يستقر على ذلك بعد . و لم يبدأ نقاد الرواية العربية في العناية بالتفرقة بين هذه الظلال أو محاولة التعرف على درجات الطيف والاعتراف بعدم تطابق معانيها »[2] ، وفي ضوء هذا ؛ لم تبد " سيزا قاسم " أي اهتمام لافت بالتفريق بين المصطلحات .

في حين نجد الناقد الجزائري ، " عبد الملك مرتاض " يؤثر مصطلح "الحيز" وليس "الفضاء" ، الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة بحيث يرى من منظوره أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ، بينما الحيز لديه ، ينصرف استعماله إلى النتوء ، والوزن ، والثقل والحجم ، والشكل[3] .

وقد حاول الناقد المغربي" حميد لحمداني" ؛ باجتهاد منه في كتابه " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" أن يميز بين الفضاء والمكان ؛ عن طريق آراء رائدة في مجال بنية السرد ،

---

[1] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة في " ثلاثية "نجيب محفوظ ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، ط 1 ، 1985م ، ص : 102.

[2] – المرجع نفسه ، ص : ن .

[3] – ينظر: عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد ،ص:141.

وصفوة قوله أن « الفضاء في الرواية هو أوسع ، وأشمل من المكان ، إنه مجموع الأمكنة ، التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة ، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية ، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة » [1] ، وهو « يمكن أن يكون متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي»[2] ، ولكن ألا يعني هذا في معادلة مقلوبة أن المكان في ارتباطه الجزئي بالفضاء لا يلبث أن يصير فضاء بدوره ، حيث يؤثث به السـارد محكيه ، إضافة إلى أنه لا وجود لمكان دون زمان، وهذا ما يحيلنا إليه مصطلح " الكرونوتـــوب " "Le Chronotope" * الذي أطلقه المنظر الأدبـي الروسـي ميخائيل باختيـــــن " "Mikhail Bakhtin "

[1] – حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص:64 .

[2] – المرجع نفسه : 63.

*ـــ ينظر: .M.Bakhtine –Esthetique et théorie du romam –Ed.Gallimard 78-p 337نقلا عن :عبد الرحمن بوعلي ، الرواية العربية الجديدة ، منشورات كلية الآداب والعلوم والإنسانية ، جامعة محمد الأول ، وجدة المغرب ، ط1 ، 2001 م ، هامش رقم 65 ، ص: 122.

مما يورده باختين في هذا الصدد قوله : « أننا نسمي كرونو توب ، ما يترجم حرفيا بـــ « الزمان – المكان» : أي علائق الإرتباطات الزمكانية كما تمثلها الأدب . إن هذا المصطلح هو مصطلح خاص بالرياضيات ، أشيع استعماله وكيف على أساس نظرية النسبية لإنشطاين ... وما يهمنا منه ، هو أن يعبر عن عدم انفساخ المكان عن الزمان (هذا الأخير كبعد رابع من أبعاد المكان) ونفهم من كرونوتوب مثل ما نفهمه من المقولة الأدبية للشكل والمضمون ، دون أن نمس بدوره في مجالات الثقافة الأخرى . » ص: 337 .

(1895م ــ 1975م) في كتابه " أشكال الزمان والمكان في الرواية " .

وقد استطاع هذا المصطلح العبقري الباختيني ؛ أن يحد من إشكالية الفضاء وعلاقته بالزمان لاستحالة الفصل بينهما ، وكما أحسن " عبد الاله الصائغ " الإشارة إلى ذلك قائلا : «الزمان أزمنة والمكان أمكنة ، بحسب التأويل أو التكوين ولكنها مع التباين والتشابه ، يمثلان دائرة واحدة ، حتى نحت الزمكان حلا وسطا ، لإشكاليات لا حصر لها ! ! ! بيد أن الدراسات النظرية فصلتها عن بعضها لأسباب منهجية . »[1] . وفي تلازم مقولة الزمن مع مقولة المكان يثير "حسن نجمي "الانتباه إلى أن « برغسون نفسه الأكثر اشتغالا بالديمومة كان يشترط للإحساس بها والتعبير عنها التعبير الفضائي » [2] ، كما أننا إذا حاولنا تأويـــل مصطلح " الكرونوتوب " فإننا نعثر على تلازم مضمر بين " كرونوس " باعتباره إلها للزمن وبين " توب " بمعنى المكان ، وهذا يحيلنا إلى الميثولوجيا الإغريقية القديمة حينما كانت الآلهة تتصارع في أمكنة من جبال الأولمب في أثينا فـــ « كرونوس Chronus : في الميثولوجية الإغريقية أصغر أبناء أورانوس وجيا ، الذي تغلب على والده ومثل به ، ثم جعل نفسه ملكا على العالم ، وبمساعدة أقاربه تغلب على التيتان . تزوج من أخته ريا فأنجبت منه هستيا وديميترا وهيرا وهاديس وبوسايدون وزوس الذي أنقذته ريا بالخداع . عندما كبر زوس ، حصل على

---

[1] – عبد الإله الصائغ ، دلالة المكان في قصيدة النثر « بياض اليقين» لأمين أسبر أنموذجا ، ص ، 36.

[2] – حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص : 48.

مساعدة حورية المحيط ثيتيس في إجبار كرونوس أن يتقيأ أولاده ، ثم تغلب على كرونوس والتيتان بمساعدة أقاربه ».[1]

ويتضح لنا من خلال هذه الأسطورة ؛ أن كثيرا من المصطلحات التي نستعملها في حقل النقد الأدبي ؛ تضرب بجذورها اللغوية في أرومة الأدب الإغريقي واللاتيني .

ج– الفضاء وشعرية الوصف :

إن مصطلح "الكرونوتوب "" **Le Chronotope "** الباختيني ، يلقى ظلا من الشك ، على الرأي الجينيتي القـــــــــــائل بتوقف الزمن في قطعة الوصف ؛ إذ إنه « في حضرة الفضـــــاء لاشيء يتوقف عن العمل ، بل تظل كل مكونات النص الروائي يقظة ، " لا تنام كساعة الحائط " بتعبير "شارل غريفل " " Charles Grivel " ، وليس هناك من مكون يسهر أو يكون في حالة شلل أو انتظار، مسار منذ أن ينطلق لا يتوقف إلى أن يصل ويظل يمشي» [2] ، كما لا يشذ "حسن نجمي " على نفس الرأي قائلا : « إن هذا التزحزح في المنظور التقليدي

---

[1] – هوميروس ، الإلياذة ، تر : أمين سلامة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1981م ، ص 44.

[2] – حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص :69 .

باتجاه شرعية العناصـــر و المكونات « اللازمنية » وجعلها من أسس العنصر الروائي ليس سهلا في تاريخ تطور النظرية السردية ، ويتعين بالتالي النظر إلى الفضاء وإلى الوصف بالخصوص لا بوصفهما عنصرين للإستراحة الحكائية ، وإنما كأساسين من أسس بناء تحول المعنى في النص الروائي» [1] ؛ وعليه يمكن القول أن الوصف يتماهى مع السرد ولا يعطله ؛ بل يتداخل في لحمته وسداه ويتغلغل في قماشته ، ويرتسم مع الأحداث والشخصيات ....، لأن « دراسة العلائق بين السردي والوصفي لا بد أن تعـــود في جوهرها ، إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف أي للمهمة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الاقتصاد العام للسرد» [2] ، فاعتبار المكان لوحة معلقة في معمـــــــــــــار

البناء السردي ؛ أصبح سلعة نفق ســـــوقها في كتابات " الحساسية الجديدة " * من خلال ما اضطلع به من مهام يؤديها حين يشتغل كمكون بؤري في حقل المحكي ؛ إذ ذاك يتقاسم الاشتغال العاملي مع الشخوص وينازعها البطولة ؛ كما يؤدي دورا بارزا في اقتصاد السرد ؛ بارتبـــاطه بمكون جوهري له وهو اللغة لأن « الأمكنة الموظفة في نص من النصوص الشعرية

---

[1] – المرجع نفسه ، ص : 72

[2] – جيرار جنيت ، حدود السرد ، تر : بنعيسي بوحمالة ، ضمن طرائق تحليل السرد الادبي ، مجموعة من المؤلفين ص:76

تتجاوز دائما واقعيتها بمجرد تحولها إلى جسد لغوي »[1] ؛ وغير خاف على القارىء أن اللغة تتحول بدورها إلى فضاء حينما تكتب ، وتتفضى على الورق .

د ـــ الوظيـــفة الحكـــائية للوصف :

عرف الوصف منذ القديم في الملاحم اليونانية ، باعتبار الملحمة نوعا رفيعا للكتابة الشعرية ، حينما وصف "هوميروس " ترس أخيل * ووصف فرجيل أيضا ترس إيني ، ثم ورثت الرواية القطعة الوصفية عن الملحمة القديمة كما يشير ميشيل رايمون إلى ذلك[2] ، وإن كان جل الشعريين قد درسوا الوصف ضمن مقولة " زمن السرد" ؛ فمصطلح الكرونوتوب يجيز لنا أن ندرسه ضمن مقولة المكان ، باعتباره إعلاء لفعل الكتابة ، فالوصف قصة الكتـــــــــــــــابة بامتياز

---

* الحساسية الجديدة : مصطلح أرساه الروائي والناقد المصري " إدوارد الخراط " (1926م ـــ ...) يقابل مفهوم الكتابة الجديدة ، ينظر: إدوارد الخراط ، الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 1993 ، ص:28 .

[1] – فتحية كحلوش ، بلاغة المكان ، ص :25 .

*ـــ أخيل :ابن بيليوس بطل الإلياذة .

[2] – ميشل رايمون ، التعبير عن الفضاء ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، تر: عبد الرحيم حزل ص:43.

« فعندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة نتبين كيف أن الرواية تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة »[1] .

وقد طرح النـــــاقد الفرنسي" جون ريكاردو " " Jean Ricardou " فـــي كتابه" قضايا الرواية الحديثة " بقوة قضية الغورالوصفي* ، جازما أن أحدا لم يطرحها مثلما طرحها " ليسينغ " في الفصل السادس عشر من" كتاب اللاوكون " ، حين لفت النظر إلى أن القصاصين الكلاسيكيين كانوا يخشون هذا التجميد الخطر ، ولقد أبـــان ليسنغ أبلغ إبانة ؛ كيف كان هوميروس يدخل الفعل في ثنايا كل جزء من أجزاء الشيء الموصوف ، وكيف كان يصور فعل اللبس بدل تصوير اللبـــاس[2] ، هذا في حديثنا عن الوصف في الملحمة القديمة ، أما عن الوصف في الرواية فيقر "ميشيل رايمون" "Michel Raimond " أنه « لم يدخل الوصف دخوله القوي إلى الرواية إلا مع والترسكـــوت وبلزاك ومن بعده ، وأما ستاندال ، فقد كان كما هو معلوم ، يكره الأوصاف » [3].

---

[1] – جون ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا دط 1977 ، ص:255.

*– الغور الوصفي : تجميد حركة القصة بالوصف ، ينظر: المرجع نفسه ، ص ن .

[2] – المرجع نفسه ، ص:255، 256.

[3] – ميشل رايمون التعبير عن الفضاء، ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، تر،عبد الرحيم حزل، ص:43.

كما نجد بعض الآراء المغالية المتطرفة التي تعلي من شأن الوصف على حساب السرد وهذا يبدو جليا في قول الكاتب الفرنسي "كلود أوليي" " Claude Ollier"(1922 ، ...) على لسان "ميشيل رايمون " :

« لاينبغي أن نقول إن رجلا يسير ، بل ينبغي تصوير ما يمرعلى يمينه وشماله من أشياء»[1] ، وعلى هذا النحو يؤدي الوصف مهمة السرد حين يضطلع بتصوير حركة الأشياء والموجودات.

في حين نجد الناقد والأستاذ الجامعي الفرنسي " هنري متيران ""Henri Mitterand " يلفت النظر إلى ريادة "بلزاك" في إطلاق الفضاء من عقال الوصف كوقفة زمنية ؛حيث يقول: « ولقد شرعت الرواية منذ بــــــــلزاك تحديدا إلى إضفاء صيــــــغة سردية على الفضاء ، في معناه الدقيق ؛ أي أخذت تجعل منه مكونا رئيسيا في الآلة السردية ، وهو الاتجاه الذي يمكن أن تتخذه شعرية للفضاء جديدة ، تنتبه إلى الأشكال والقيم الأصلية ـــ لكل أثر أدبي ، يتم تناوله في ذاته وسبره في جزئياته » [2] .

تتباين طرائق استعمال الوصف في العمل الأدبي من كاتب إلى آخر، كما تتباين ضربات الفرشاة من رسام إلى آخر ، « ومن اليسير علينا أن نتبين في مضمار استعمال الوصف تعارضا

---

[1] – المرجع السابق ، ص : 52.

[2] – هنري ميتران ، المكان والمعنى ، ضمن : المرجع نفسه ، ص:159.

بين خط يمتد من بلزاك إلى زولا حيث يتم اللجوء ، عن قصد ، إلى استعمال الوصف المنظم ، الذي يسهل التعرف عليه

(...) وخط يكونه كل من ستاندال وفلوبير والأخوين كونكور : هؤلاء الروائيون يمارسون ، عن عمد ، " واقعية ذاتية تتمثل في الإقتصاد بالوصف على ما يمكن أن يراه من الواقع »[1] .

كما أن ارتباط الوصف برؤية ومنظور الشخصيات في المحكي ؛ خول له أن يكتسح جماح السرد ، ويتلون بما يضطرب في أعماق هذه الشخصيات من أهواء ومشاعر . « كما يجدر بالباحث أخذ وجهة نظر(point de vue) المؤلف من خلال تصويره أو ذكره أو وصفه المكان بعين الاعتبار إذ إن كل تصور للمكان وليد رؤية خاصة تمثل انحيازا يجب استنباطه من خلال أسلوبية الأثر وصيغ الوصف الواردة فيه »[2].

أما أول من ابتدع ما يسمى " الوصف المتدرج " فهو مارسيل شووب في أواخر القرن التاسع عشر ، حيث تتشذر القطعة الوصفية إلى إشارات منثورة في أرجاء النص ، فيبدو الوصف مندمجا في المكون السردي[3]. إذ لا يستطيع الدارس أن يبلور رؤية تامة للفضاء في السرد إلا بعد أن يكمل قراءة القصة بأكملها .

---

[1] – ميشل رايمون ، التعبير عن الفضاء ، ضمن : المرجع السابق ، ص:45.

[2] – سمير المرزوقي ، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ،ص: 65.

[3] – ميشل رايمون التعبير عن الفضاء ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، تر:عبد الرحيم حزل ص:43.

وقد استخلص " جيرار جينيت" "Gérard Genette" من التقليد الأدبي الكلاسيكي وظيفتين للفضاء متمايزتين نسبيا هما :

1- وظيفة ذات طابع تزييني : يكون فيها الوصف بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السرد ويكون لها دور جمالي خالص مثل دور النحت في الصروح الكلاسيكية .

2- وظيفة تفسيرية ورمزية: فالصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأثيث تتوخى عند بلزاك وأتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في آن واحد[1].

والقاص في عمله السردي ، يستعين بتقنية الوصف لتبئير الأمكنة فيضيء بعضها ويعتم أخرى وتختلف درجات الإضـــــــــــــــاءة باختلاف الأمكنة

فبعض الأمكنة تؤدي دور البطولة ، وبعضها يؤدي أدوارا ثانوية تتميز حسب أهميتها كخلفية تسهم في بنينة النص ، وتساعد في قدرته الأدائية ، حيث تتبدى لنا أكثر في مقاطع وصفية أو في شذرات وصفية تتخلل العمل السردي لتشارك في تناسقه وانسجامه ، من هنا يتبدى لنا أن « أسلوب تقديم الأشياء هو الوصف . بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد ، وإذا كانت مقاطع السرد لاتأخذ معناها الحقيقي سوى بارتباطها بغيرها من المقاطع السردية لكشف مسار القص فإن مقاطع الوصف تتميز بنوع من الاستقلال النصي وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة (...)

---

[1] – جيرار جنيت ، حدود السرد ، تر : بنعيسي بوحمالة ، ضمن طرائق تحليل السرد الادبي ، ص:76 ، 77.

فبالرغم من استقلالها فإنها توظف توظيفا جماليا (...) في إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص » [1] . وصفوة القول أن الوصف في القصة هو الذي يضطلع بتقديم الأمكنة .

وقد رأى الناقد "عبد الملك مرتاض" أنه من العسير أن يرد الحيز في العمل الأدبي منفصلا عن الوصف ، وحتى إذا سلمنا بإمكان وروده خاليا من هذا الوصف ، فإنه حينئذ يكون كالعاري . فالوصف هو الذي يمكن للحيز من التبنك والتبوء ، فيتخذ مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخر مثل اللغة والشخصية والزمان ... [2]

1ــ الإشتغال الشعري لأفضية المحكي في قصة "جنية البجع " :

يطالعنا الفضاء في قصة « جنية البجع » في شكل لوحة لمشهد وصفي ليوقع أولى نوتات إيقاع المحكي ، لأن « الوصف يتوسل لخلق إيقاع في المحكي»[3] ، فيتعالق عنوان

[1] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ،ص:103.

[2] – عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص:143.

[3] – رولان بورنوف وريال أولي ، معضلات الفضاء ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من النقاد ، تر : عبد الرحيم حزل ص:109.

القصة، بسمفــــــونية « بحيرة البجع »* ويرتسم في أفق القارئ انطباع موسيقي للوحة الوصف الاستهلالية ؛ فـــ « يكون الوصف في بعض الأحيان استهلالا بالمعنى الموسيقي ، يعلن عن الحدث ، وينبئ بأسلوب الأثر الأدبي »[1] ، حيث يؤدي دورا هاما في أوركسترا العمل الأدبي ويسهم في إطـــالة النغمة أو النوتة السردية ، وهذا ما ذهب إليه " جيرار جنيت Gérard Genette " ، حينما شبه الإستطرادات الوصفية بـــ « نقطة الإطالة Points d'orgue : علامة (.) توضع على نغمة موسيقية لإطالتها »[2] ، وإذا كان علينا أن نستعير تعبيرا لـــ "حسن بحراوي" في هذا الصدد سنقول بأن الفضاء «ضامن الوحدة الهرمونية للسرد»[3] ، فعبر موسيقى الوصف يطالعنا "نهر السين " ** بداية من المطلع القصصي مسربلا بالضباب : « ضباب . حبيبي اليوم يرتدي عباءة الضباب والرطوبة تسيل من قدميه »[4].

" نهر السين " هذا الفضاء الذي هجس النص بحضوره ، وهاهو يكتب النص بحبره الأزرق ؛ كما أحسن " شارل غريفل " Charles Grivel " التعبير بشاعرية حين رأى أن « الفضاء

---

* – بحيرة البجع : سيمفونية ألفها الموسيقار الروسي شايكوفسكي سنة 1887م .

[1] – رولان بورنوف وريال أولي ، معضلات الفضاء :109.

[2] – جيرار جنيت ، عودة إلى خطاب الحكاية ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب

ط 2 ، 1986 م، ص:43 .

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن ،الشخصية) ، ص:38

** ــ نهر في شمال فرنسا طوله 776 كلم .

[4] – جنية البجع ،ص:104 .

الروائي هو الذي يكتب القصة قبل أن تسطرها يد المؤلف »[1] ، فقد استطـــــــــــــــــاعت الكاتبة أن تمشهد لنا حيرة الذات

عن طريق إسقاط ضبابية إطار الرؤية على ضبابية الحالة النفسية للشخصية فقد « يكون الإطار تعبيرا عن إرادة إنسانية ، وإذا كانت البيئة طبيعية فقد تكون إسقاطا عن هذه الإرادة . يقول المحلل النفسي أميل : ((المنظر الطبيعي حالة من حالات العقل)) وبين الإنسان والطبيعة صلات متداخلة واضحة . وقد شعر الرومانتيون بأقوى أشكالها»[2] ، وقد مررت لنا ضبابية قرارها دون تقرير ذلك بل من خلال اللوحة التصويرية . لأن التقرير– وهو عكس التصوير – من الأخطاء التي تصيب النسيج بعي شديد ولأنه تدخل من الكاتب في تطور الحدث ومعناه أن يخبرنا بالحدث بدلا من أن يصوره لنا فالقصة الجيدة لا تقول بل تكون ، لا تحكي ما وقع بل ما يمكن أن يقع ، لا تنتمي إلى التاريخ ، بل إلى الفن[3] ؛ كما استطاعت أن تنقل لنا احتفاءها بحركة الموجودات ، فالبرج ينتصب والتماثيل ترقص سرا وتتعرق ، والحدائق تمـــوج خضرة والنهر يبدل وجهه ...

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص:30

[2] ــ رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي ، ص : 231.

[3] – ينظر: يوسف الشاروني ، القصة تطورا تمردا ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 2001م ص:43.

« أتأمل النهر وهو يبدل وجوهه وألوانه في كل لحظة ... يركض أمامي مزنرا بالخضرة بجمال مستحيل الإحتواء يدفع بقلبي حتى حافة البكاء ... وقد سكب فيه فنان مجنون أصباغا فضية رمادية ماكادت جنية " جزيرة البجع " تمسه بريشتها حتى استحال إلى نهر من زئبق .

أتجرع قهوتي وأحتفي بذلك البهاء كله ، وبجزيرة البجع كما أحب تسمية هذه الجزيرة الممشى ...

خلف نهر السين ينتصب برج إيفل بدانتيله المعدني الطريف كلعبة ميكانو لعبقري مجنون . مبنى الراديو العصري إلى يميني . وإلى يساري مبنى قصر شايـــــــــــــــو البديع بحديقته التي ترقص تماثيلها في الليل سرا وتتعرق بشرتها صيفا »[1] .

إن القاص في هذا المجتزأ النصي « لم يعد يؤلف لوحة بل يحكي تغيرا متواصلا للديكور المرئي »[2] ، فالبطلة تحكي وتصف تحولات وجوه النهر من خلال قولها:

«أتأمل النهر وهو يبدل وجهه وألوانه في كل لحظة»[3] ، فوصف الفضاء في بداية القصة يعتبرحافزا حرا * وصفيا ** في الحين نفسه ، فحسب " توما شفسكي" أنه « يمكن أن نميزفيما

---

[1] – قصة جنية البجع ، ص:104.

[2] – ميشل رايمون التعبير عن الفضاء ،ضمن الفضاء الروائي ،مجموعة من المؤلفين ،تر،عبد الرحيم حزل،ص:52

[3] – – قصة جنية البجع ، ص:104 .

* – الحوافز الحرة : تلك الحوادث التي يمكن إبعادها دون الاخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث ينظر: توماشفسكي نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، ص:182.

** ـــ يشير توماشفسكي في النص في نفسه أعلاه إلى إمكانية إدراج الحوافز في شكل أنساق وصف ، ص:195.

بين الحوافز الحرة طبقة خاصة من حوافز التقديم Motif d'introduction »[1] ؛ وفي البداية الواصفة يمكننا الاستمتاع بشعرية خطاب الوصف ؛ ففي « هذه البدايات الواصفة نجد الشعرية الخالصة ، وفيها تلعب اللغة على الإمداد بصور فنية قائمة على ضبط المشـــــــابهة ويتعلق هذا خاصة بالمكـــان المتواجد فيه ، حيث تتفاعل الأحداث وتحتد» [2] ، وهذا ما أطلق عليه " فيليب هامون " Philippe Hamon " بلاغة الوصف في كتابه الذي يحمل عنوان : Qu' est ce q'une description حيث أورد " جون كولندنستين "" Jean Pierre Goldenstein في دراسته عن الفضـــــــــــــــــــــــــاء أن بلاغة الوصف تقتضي

« شخصية في مقدورها رؤية شئ ما ، ووجود مايسميه فيليب هامـــــــــــــــــــــــون

((الوسط الشفاف)) (الباب المفتوح ، والنافذة ، والواجهة ، وزجاج النافذة ...الخ) وتوقفا مؤقتا لمجرى السرد وتوقف ((الناظر)) »[3] . وهذا ما نجده جليا في القصة ؛ حيث تقف الشخصية أمام النافذة ، لتلقي نظرة بانورامية على الفضاء الخارجي ، متأملة " نهر السين " .

«أحدق فيه عبر نافذتي كعادتي كل صباح ، وأنا أتجرع قهوتي قبل ذهابي إلى عملي ، كمن يسترق النظر إلى عشيقته »[1].

---

[1] – المرجع نفسه ، ص : 183.

[2] – صدوق نور الدين ، البداية في النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية سورية ، ط 1 ، 1994م ص:62

[3] – كولدنستين ، الفضاء الروائي ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من النقاد ، تر ، عبد الرحيم حزل ،ص:29.

إن الفعل الإعتيادي للوقوف التأملي أمام النافذة وارتشاف القهوة ، يلمع بقصدية إلى وقوف الذات أمام مرآة الروح ؛ للعبـــور والعروج إلى فضاءاتها الرحبة فـــ «إذا كان الباب مكانا للعبور ، فهو مفتوح لعبور جسدي كامل (...) أما النافذة فلا تسمح أكثر من عبور الضوء والنظرات ، تكاد النافذة أن تكون مرآة »[2] . بل كانت النافذة هي المرآة عينها بالنسبة لبطلة هذه القصة . ويورد " فيليب هامون" "Philippe Hamon" " اقتضاءات بلاغة الوصف أمام الوسيط الشفاف في صيغته التالية :

»

إشارة   فعل من   إشارة إلى   الشيء

الشخصية ←{ إلى } ← {أفعال } ← { وسط } ← { موضوع }

توقف   الرؤية   شفاف   الوصف »[3]

---

[1] – جنية البجع ،ص:104

[2] – حسن نجمي ، شعرية الفضاء،ص:123.

[3] – كولدنستين ، الفضاء الروائي ، ضمن الفضاء الروائي ، تر : عبد الرحيم حزل ،ص:30.

من خلال الاحتزاء الجملي من نص البداية الواصفة ، يمكن للقارئ تتبع الترسيمة التالية المشاكلة للصيغة " الهامونية ".

	وأنا	أحدق	عبر	نهر
الشخصية البطلة ←	{أتجرع } ←	{ و } ←	{ نافذتي } ←	{ اسمه }
لا اسم لها في القصة	قهوتي	أتأمل		السين

تعتبر" النافذة " كوسيط شفاف ، كوة روحية ، تخترق فيها العين – كحاسة جمالية عليا *– المنظورات فمن العين « يبدأ المتخيل سيرورة اشتغاله وبواسطتها كحاسة مركزية للإدراك ينطلق النشاط المعرفي والإبداعي بالنظرة

* –« حاسة البصر وحاسة السمع ، وهما الحاستان الرئيسيتان في قاموس علم الجمال الحديث ، كما يؤكد شارل لالو في كتابه (مبادئ علم الجمال) » ، شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراســـات والنشر، بيروت، ط1 ، 1994م ،ص:146.

الأولى تفتح الحكاية »[1].

كما تشي الأفعال التالية : " أحدق " ، " أتأمل " ، " أحتفي " – الواردة في الجمل التالية :[« أحدق فيه عبر نافذتي ... »،« أتأمل النهر وهو يبدل وجوهه »،« أحتفي بذلك البهاء كله»][2] – بطابعها الوصفي حسب الرأي الجينيتي الذي « يذهب بعيدا في اعتبار الأفعال نفسها ، تحمل في ذاتها ، طابعا وصفيا »[3]. كما أن الناقد نفسه لاحظ في موضع آخر أن «الوصف البروستي هو سرد وتحليل لنشاط الرؤية لدى الشخصية المتأملة ، أكثر مما هو وصف للشيء المتأمل »[4] ، فهذه الأفعال تسرد لنا تدرج نظرة الشخصية حتى استوت رؤية جمالية ، فمن التحديق الذي كان عن طريق إعمال " البصر " ، إلى التأمل الذي كان عن طريق إعمال " البصيرة " ، إلى " الإحتفاء " الذي شكل ما يسمى بظاهرة التوتر العاطفي "الاستبصار الفني " هذا المقام الأخير الذي تبوأته الذات الحاسة المتوترة تجاه الموضوع المرئي ومثل هذه « الظواهر تنجم عن نقل شعوري phorie مقامه ذات " الحس " sentir. ويميز النقل الشعوري مرحلة غير مستقطبة للشعور يكون فيها الجسد الذاتي عندما يتأسس الوجود

---

[1] – حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص:112.

[2] – جنية البجع ، ص:104.

[3] – حميد لحمداني ، ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص:79.

[4] – ميشل رايمون التعبير عن الفضاء ،ضمن الفضاء الروائي ،مجموعة من المؤلفين ،تر:عبد الرحيم حزل ،ص: 50.

السيميائي صالحا لاستقبال آثار توترية محضة نجد أثرها ، على سبيل المثال ، فـــــــــــــــــــــــــي

" الخدر " أو " الدهشة " أو " الإعجاب " الفكري . فضلا عن أنها لاتفترض تفعيل عوامل actants على وجه الحصر : فليس هناك من ذات أو موضوع وإنما مجرد آثار ـــ انطلاق " و " آثار ـــ وصول " لتوترات أولية. »[1]

يستشف القارئ أن هنالك داخل القصة ذاتها فضاء لتلقي الفضاء وتعاطي لجمالية المكان في شكل جرعات تذوقية ؛ ترتشفها الشخصية كل يوم مع فنجان قهوتها الصباحية ، قبل أن تنخرط في غمار الهرولة اليومية والضخ البشري المسعور ، كما يرتشفها القارئ بدوره من فنجان النص ويتبصرها إثر كل قراءة له ، وهنا تتمظهرللقارىء القيمة الكشفية * للفضاء من خلال التجلي الخطابي للنهر في النص .

«أحدق فيه عبر نافذتي كعادتي كل صباح ، وأنا أتجرع قهوتي قبل ذهابي إلى عملي ،كمن يسترق النظر إلى عشيقته »[2].

« أتجرع قهوتي وأحتفي بذلك البهاء كله »[1] .

---

[1] – ميرلوبونتي ، سيمياء المرئي، تر : علي أسعد ، دار الحوار ، اللاذقية ، سورية ، ط 1 ، 2003 م، ص16،17.

* – heuristique

[2] – جنية البجع ، ص:104.

« أشرب ما تبقى من قهوتي على عجل (...)

أهرول صوب الميترو (ألفت الزحام الخانق اليومي .. »[2]

إدمان النظر إلى معالم باريس المتبدية عبر النافذة ، كرس لتحول مدهش على المستوى الأنطولوجي لذات البطلة ، إذ إن « من اللازم أن يكون هنالك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البنية التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء(...) أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها »[3] وتعكس لنا الفقرة التالية شعور البطلة بالألفة في باريس وخجلها من ذلك « لم أعد أشعر بالغربة في باريس كمن خان حبيبا قديما اسمه بيروت »[4] .

تبدو البنايـــات أليفة ناعمة حتى وإن كانت مصنـــوعة من الفولاذ ، فها نحن نرى" برج إيفل" كقطعة من الدانتيل تنتصب بنفسها في النص ، دون أن تتدخل يد في ذلك « ينتصب برج إيفل بدانتيله المعدني الطريف كلعبة ميكانو لعبقري مجنون»[5] ، فقد نسجت لنا الكاتبة على نول متخيلها برجا من الدانتيل ، برجا آخر شيدته الكلمات ، متراحا عن" برج إيفل" الواقعي ، فالفضـــــــــــــــاء في القصة

---

[1] – المرجع نفسه ، ص:106.

[2] – المرجع نفسه ، ص:106

[3] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص:30.

[4] – جنية البجع ، ص:104.

[5] – المصدر السابق ، ص:104.

« مثل كل فضاء فني ، يبنى أساسا في تجربة جمالية ، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (Ecart) عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة ، أي مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل»[1] ، إن البرج في قصة جنية البجع ، كفضاء فني في شيدته طاقة فنية شعرية مرهفة ؛ يصعب إنكارها رشحت له الخلود ، وسيشهد يوما برج غادة الورقي على انهيار برج إيفل المعدني! ! وعلى حد قولة ل" أوستن وارين" " Austin Warren "، فكما أن القلاع التي يصفها إدغار ألان بو لا تقوم في ألمانيا أو ولاية فرجينيا ، إنها تقع في الروح [2]. فبرج إيفل هنا لايقع في فرنسا وإنما يقع في روح البطلة ، وروح القارىء ، ورأي شارل غريفل " Charles Grivel " يصب في نفس الفكرة حيـــن يقول :

« يكون التصوير الروائي تصويرا حاشدا على الدوام ، فلا تكون مدينة باريس التي في الرواية هي مدينة باريس عينها التي يعرفها القارئ على الإطلاق [3] .

كرس الأثر التشخيصي للنهر لغيرة زوج البطلة منه ، فهو الفضاء الذي ألفته بل وعشقته أيضا :

« زوجي يغار منه ، ويقول لي : لوعشقت رجلا لبارزته في غابة بولونيا كالفرسان ، ولكن ما حيلتي مع زوجة تخونني مع نهر اسمه السين ؟»[4] ، وهنا ينخرط المكان تلقائيا مع

---

[1] – حسن نجمي ،شعرية الفضاء ،ص:47 .

[2] – أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ص:223 .

[3] – شارل غريفل ، المكان في النص ، ضمن ضمن الفضاء الروائي ، تر :عبد الرحيم حزل ، ص: 80.

[4] – جنية البجع ، ص:104

الأحداث ، حين يغدو عاملا بطلا ، فهو ربيبها والمؤشرعليها بحيث « يترتب عن العلاقة والتواصل القائمين بين الفضاء المكاني للشخصية في الحكي الشعري أن الفضاء يغدو عاملا بطلا ففي بعض الأعمال الروائية يمكن أن لا يكون البطل إنسانا »[1] .

لم يكن وقوف البطلة أمام النافذة خاليا من إلماع قصدي ، فبعد أن أخذتنا عبر صفحة كاملة في مشهد وصفي مرهف للفضاء الخارجي ، هي ذي تعود لتفتح دفات نافذة روحها ؛ وتعيدنا إلى الوراء عبر تقنية الفلاش باك" Flash Back وتنقل لنا في خطاب مونولوجي سر خجلها في عدم الشعور بالغربة ، كما تنقل لنا تفاصيل الحوار ومطالبة زوجها باتخاذ " قرار العودة معه إلى بيروت " .

« قال لي زوجي في الليلة الماضية قبل أن ننـــــــام :عليك أن تحزمي أمرك وتتخذي قرارا: ، البقاء وحدك في باريس أو العودة معي إلى بيروت. باللغة اللبنانية ، هذا الكلام يعني : الطلاق . من غير المقبول أن تعيش امرأة في باريس وحيدة ، وزوجها في بيروت ودونما رضاه .

ظللت صامتة .

سألني : هل ثمة رجل آخر ؟

ظللت صامتة .

كيف أشرح له أنه ثمة مدينة أخرى وحياة أخرى لم أعد راغبة في مفارقتهما ؟ »[2]

---

[1] – محمد أدادا ،الشعري في الكتابة الروائية ، ص:39.

[2] – جنية البجع ،ص:105 .

وهاهي اليوم حائرة بين " النعم " و" اللا " :

«... ثمة رقعة سوداء داخلي يلفها الضباب ،أعماني ضباب « النعم» ضباب «اللا» ضباب والدروب البديلة ضباب والفراش الزوجي يغوص في الضباب »[1] .

تتكرر لفظة " ضبـــاب " بمعدل ست مرات ؛ في هذه المتتالية القصصية التي لا تتجاوز الثلاث أسطر ، حيث لا يخلو تكرارها من إلماع قصدي ملح على معنى ما قد أثر في ذات البطلة تأثيـــرا خطيـــرا ؛ حيث يرى "مايكل ريفاتير " " Michael Riffaterre " أن « تكرار كلمة ذات إمكانات مؤثرة (...) تنشط تلك الإمكانات ، وهذه طريقة شائعة وعرفية للإيحاء بالعاطفي أو بالخطير »[2] فلفظة الضباب في النص ارتبطت بفضاءات اختيارات البطلة الثلاث :

1- الرجوع إلى بيروت .

2- البقاء في باريس .

3- الرحيل إلى مدينة أخرى .....

تتكرر ارتباطات لفظة " ضباب " بالفضاءات التوبــــوغرافية ، إلى أن ترتبط بفضاء إيروسي ليتعالق الشعري بالسردي «... والفراش الزوجي يغوص في الضباب »[3] ؛ ورأي "رولان بارت "Roland Barthes " مثمر بــهذا الصدد حيــنما رأى أن « الكلمة تستطيع أن تكـــون إيروسية بشرطين متعارضين متعديين للحدود كليهما : إذا ما بـــولغ في

---

[1] - المصدر السابق ، ص: ن .

[2] - مايكل ريفاتير ، دلائليات الشعر ، تر : محمد معتصم ، ص:177.

[3] - جنية البجع ، ص:105.

تكرارها أوعلى العكس ، إذا جاءت على حين غرة ، لذيذة بجدتها .. »[1] فإذا كـــان الشرط الأول قد تحقق ــ التكرار ــ فإن الرجـــوع القهقرى إلى ذاكرة النص يحيـــــــلنا على عتبة بداية القصة ، حيث يفتتح المحكي بلفظة واحدة جاءت على حين غرة ، تنتهـــي بنقطة توقف ؛ هي لفظة : « ضباب . »[2] ، لفظة أتـــــــاح لها تمركزها في رأس خيط المحكــــــــــي أن تكـــون علامة عنوانية * Didascalie أغرت المتلقي بتفعيل ** دلالاتها .

وهنا يكون ضباب السين تعبيرا كنائيا عن ضباب أعماق الشخصية ويكف نهر السين عن كونه فضاء مرجعيا جغرافيا لينخرط في رؤية الشخوص فالبطلة تراه من خلال بلور رؤيتها الخاصة .

كما تحيلنا عتبة النهاية بدورها على عتبة البداية ؛ ففي نهاية القصة تنتبذ الشخصية نفس المكان ، فهاهي البطلة في المشهد الأخير تحدق عبر النافذة :

---

[1] – رولان بارت ، لذة النص: تر : فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، لمغرب ، ط 2 2001 م ، ص:63 .

[2] – جنية البجع ، ص:104.

*– العلامة العنوانية : « وهي تعود إلى صنف العلامات التي يصح فيها كونها عناوين لما يندرج تحتها» . ينظر: أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، تر : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1996 . ص:305 .

**– التفعيل Actulisation « وهي العملية التي يجريها القارئ لإبراز دلالات اللفظ في أثناء القراءة » . ينظر: المرجع السابق ، ص:306 .

«أحدق عبر النافذة في «جزيرة» البجع والسحب الصيفية تتجمع من جديد منذرة بعاصفة »[1]

[أحدق عبر النافذة] ←عتبة البداية ص:104 الصفحة الأولى من القصة .

[أحدق عبر النافذة] ←عتبة النهاية ص:132 الصفحة الأخيرة من القصة .

«وحين يشتعل البرق شجرة ضوئية أسارع مذعورة إلى إسدال الستائر جيدا »[2] ، لكن الطبيعة تبدو في الأخير لا مبالية * ؛ حين تسدل ستائر المحكي عن مشهد البطلة وهي تسدل ستائر النافذة ، عن جو غائم منذر بعاصفة يتخللها برق مشتعل كشجرة ضوئية ، ففي هذه النهاية حاولت الكاتبة أن تكسر التقليد المتبع من لدن الكتاب ، الذي تساير فيه حالة الطبيعة حالة مشاعر الشخصيات هذا التقليد الذي أدانه بعض الكتاب كوسيلة وتقنية قتلت استعمالا وسخروا من شيوعها ، مثلما نجد أن « راسكين Raskin أدانها على أساس أنها (...) زيف بالقول بأن الطبيعة تعانق المشاعر الإنسانية . فالمطر والرعد والبرق ترافق المشاعر العاصفة . أما سعادة العشاق فتتوافق مع الضوء المشع وتفتح الأزهار وزقزقة العصافير .»[3]

---

[1] – جنية البجع ،ص:132.

[2] – – المصدر السابق ، ص : ن .

*– حافز الطبيعة اللامبالية : يمكن للتفاصيل الواصفة أن يكون منسجمة مع الفعل ، بواسطة التناقض ينظر: توماشفسكي نظرية الأغراض ، واختيار الغرض ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص:195.

[3] – إنريكي اندرسون أمبرت ، القصة القصيرة النظرية والتقنية ، تر : علي إبراهيم علي منوفي ، ص 323 .

كما نجد أيضا أن " إنريـــكي أندرسون أمبرت " "Enrique Anderson Imbert " قد أشـــار إلى محاولة القاص « أرمانود كاشيا Armando Cascella في قصته « الصباح في الغابة» إبراز التناقض بين المعاناة الإنسانية والطبيعة اللامبالية : فالشمس الوادعة في الصباح تلقي بأشعتها على اثنين من العمال وأمامهما إحدى الماكينات »[1] .

لكن ألا يوحي البرق هنا إلى نور المعرفة والكشف وإلى جلاء الضباب الذي اكتسى روح البطلة ؟ .

ألا توحي العاصفة إلى التغيير الذي اجتاح الذات بعد أن كانت تتخبط في عتمة الغربة التي طالما عانتها في المهجر ؟ وما إسدال الستائر في آخر المحكي سوى التماس الذات للخلاص والتغيير الذي لا ينبع إلا من داخل النفس ...

[1] – المرجع نفسه ، ص :323.

2ــ تقاطبات الفضاء وسيمياء الأثاث :

يعتبر الفضاء في مجموعة " القمر المربع " حقلا خصبا ؛ من شأنه يتيح للدارس استنبــــــــــــــــات كثير من الدلالات العنقودية ، التي تفجرها القراءة « والقارئ الدارس وهو يقوم بقراءته ملزم بإنجاز عملية عزل للمقاطع التي يعتبرها أكثر امتلاء بالدلالة وفق متطلبات ونوايا دراسته »[1] .

لذا سنتريث عند بعض المقاطع من القصص ، حيث يعرض لنا محكي " قطع رأس القطة " " كرونوتوبيتيه " * في مطلعه السردي ؛ إذ يتحدد اسم المكان ** وتوقيت الزمان بدقة متناهية .

المكان ←ـــــ حي تروكاديرو الباريسي .

الزمان ←ـــــ قبل ستة أعوام من سنة 2000 م.

« كان ((أبدول)) ينصت وهو لا يكاد يصدق أن ذلك يحدث له حقا ، في قلب حي ((تروكاديرو)) الباريسي ، قبل ستة أعوام من سنة 2000م ! ».[2]

---

1 – حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص89.

*ــ الكرونوتوب : مصطلح الكرونوتوب من وضع باختين أشار فيه إلى تقاطع مقولتي الزمان والمكان .

** ــ اسم المكان يحدد بدقة صحة المغامرة التي تجري فيه ينظر:هنري ميتيران :المكان والمعنى الفضاءالباريسي في قصة لبلزاك ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة ، تر، عبد الرحيم حزل ، ص:131.

2 – قطع رأس القطة ،ص:08

تجلس سيدة غامضة إلى " عبدول " وتكمن المفارقة في تناقض خطابها مع السياق الزمكاني لمتن القصة ، فهي " خاطبة " تقليدية في شقة باريسية ، تحمل مشروع إقناع "عبدول" بزيجة مفصلة بمواصفات لا تنتمي إلى زمنه الراهن هذا ما أثار تساؤلا ذا تبئير داخلي «ما الذي جعل هذه الخاطبة تعرض خدماتها اليوم بالذات ، حين اتخذت أخيرا طلب الزواج من نادين في هذه الأمسية نفسها ».[1]

يبدو "عبدول " متعب الأعصاب ، حينها يوقن القارئ جليا أن هذه السيدة ما هي إلا شبح زاره في لحظة توتره الدرامي. لأنها لم تخلف وراءها بعد انصرافها أي أُثُر عدا سبحة فوق الطاولة المحاذية للمقعد .

« وأنا بالتأكيد متعب الأعصاب إثر قراري الزواج من نادين وربما كان علي أن أعيد النظر في ذلك »[2].

فلحظة التوتر تنبئ بوضعية عبدول المتأزمة ، وكثير من الأحداث الغريبة المريبة، في هذه اللحظات المضطربة من يومه " يوم اتخاذ القرار" جعله يلجأ إلى غرفة والديه باحثا عن جواب شاف.

« يدخل إلى غرفة والديه أو ((غرفة الذكريات)) كما يحلو له أن يدعوها ، كمن يفتش عن جواب .... »[1] .

[1] – المصدر السابق ، ص:8 .

[2] – المرجع نفسه ، ص:20 .

وتكمن المفارقة الأخرى في كون هذه الغرفة مؤثثة بطريقة متعارضة مع مواصفات الشقق الباريسية الواقعة في حي تروكاديرو .

تجعلنا إستراتيجية الفضاء في هذه القصة نشتغل على مفهوم التقاطبات ؛ هذا المفهوم الذي أرساه أحد أهم العلاميين السوفييـــــــــــــــت الناقد " يوري لوتمان " في " كتابه بنية المكان الفني " وفيه أبرز المبدأ الأساسي الذي يقول بأن انبناء الفضاء الروائــــــــــــــــــي دائما يتم عن طريق التعارض [2]

فهذه التعارضات في الأمكنة تغذي الفضاء وتسمه بالجدل والتوتر والدرامية إذ «إن التعارضات القائمة بين الأمكنة (...) تشف عن متخيل الكاتب و القارئ معا» [3] ؛ حيث يوجهنا الإطار الفضائي الذي يحوي الشخوص ؛ إلى الموروث الثقافي للعائلة البيروتية المحافظة ؛ فغرفة الذكريات التي دلف إليها "عبدول " كانت " حفارة للذكريات" ، وكانت القادح للتذكر ، ولاستدعاء شبح الخالة من سراديـــب لاوعي "عبدول " حيث « انتعشت ذاكرته وبدأت ترسل إليه إشـــارات غامضة»[4] ؛ وهنا ينهض الفضاء بدور سردي استراتيجي ، حيـــنما يقيم تقاطبا مكانيا ثنائيا وتعارضا جدليا بين "جسدية

---

[1] – المرجع نفسه ، ص : 20 .

[2] – ينظر: حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص:34 ، 36.

[3] – هنري متران ، المكان والمعنى ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة ، تر:عبد الرحيم حزل ، ص:136.

[4] – قطع رأس القط ، ص : 20.

المكان" أو " حيزية الجسد " [1] ؛ إذ يستحيل كل من الجسد باعتباره وعيا عارفا، والمكان بصفته أحد المقولات الكبرى للإدراك ، معطيين متلازمين في لحظة زمنية واحدة ، وحقل تدليلي متجانس» [2]، كما يكمن التعارض أيضا بين الذهنية المحافظة للوالدين — وما يحيل إليها من "موجهات" ، الصور التي يعلوها الغبار، السوط المعلق ،............– وبين ذهنية "عبدول" الذي يبدو في القصة مثل " بندول" ينوس بين قرارين ، الزواج من امرأة عصرية متفتحة ، أو الزواج من امرأة شرقية محافظة ، لكن حنـــين " عبدول" إلى غرفة والديه ، بأثاثها العتيق والمعتق ، حنين إلى الماضي الذي هو جزء منه .

« ... لم يخطر لي يوما أنها جزء مني بنفتالينها وغبارها وبخورها الغامض ، كذكرى رائحة » [3].

وهنا ندرك تماهي تاريخ الإنسان مع تاريخ المكان الذي ينتمي إليه كما ندرك « أن الأمكنة هي نحن وهي جزء من تاريخنا ، بل هي التاريخ كله » [4] .

أثثت "غادة السمان" "فضاء غرفة الوالدين " باقتصاد سردي محكم قمين بأن يلمع بقوة إلى البناء الثقافي المحافظ لذهنيتهما ، كما يلمع إلى موقفهما من العالم ، إذ نستطيع أن

---

[1] – ينظر : هشام العلوي ، الجسد والمعنى ، قراءة في السيرة الروائية المغربية ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدارالبيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2006 ، ص : 48.

[2] – المرجع نفسه ، ص ، ن .

[3] – قطع رأس القطة ، ص : 21.

[4] – شاكر النابلسي ، جماليات المكان ، ص : 46.

نستظهر مضمر الذات من خلال علاقتها بالفضاء وتمثلها له ، حيث يمثل البيت البِطانة الداخلية للشخصيات ؛ ففيه

« تمارس الشخصية طقس أُلفتها ، وبالتالي هيمن سلطتها على ما يوجد داخله من أشياء ثقافية تفيد منها و تستفيد ، إن البيت مكان الإحساس الفردي بالوجود ... » [1] ، كما أن البيت كمكان مغلق « يجب أن يحتفظ بذكريات ، ويتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور، إن ذكريات العالم الخارجي لن يكون لها قط نسق ذكريات البيت ، وحين نستدعي هذه الذكريات فإننا نضيف إلى مخزون ذكرياتنا من الأحلام ، إننا لسنا مؤرخين حقيقيين ، بل نحن أقرب إلى الشعراء وقد تكون انفعالاتنا ليست إلا تعبيرا عن الشعر الذي فقدناه »[2] .

وما هروب عبدول إلى "غرفة الذكريات" سوى هروب من " القرار باعتبار هذا الأخير "فعل" وباعتبار التزلج على تلال الذكريات ، " شعر " واسترجاع الحوار الدائر بين "عبدول" "ونادين" مثمر بهذا الصدد :

« قلت لها: أحب أن أترك أفكاري تتزلج وحدها على تلال الذكريات .....أجابت : ياهاملت اللبناني الهارب من الفعل إلى الشعر.... »[3] .

[1] – صدوق نور الدين ، البداية في الرواية ، ص : 52.

[2] – غاستون باشلار ،جماليات المكان ،تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ، لبنان ط 2 ، 1984م ، ص :37 .

[3] – قطع رأس القط ، ص:14.

ـــ المكان المتجمر :

تحاول أم " عبدول " عزل باطن البيت عن الخارج ، كي تنكفىء على نسق مرجعي داخلي ، وتحدث قطيعة عن النسق الخارجي لتعطيل فعله الثقافي ؛ولاشك أن « البواطن البيتية ـــ قد تصور على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية ، إن بيت الإنسان إمتداد لنفسه . إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان » [1] على حد قولة لـــ " أوستن وارين " ، فقد كان البيت امتدادا لوالدة "عبدول" ، حرصت فيه على الاحتفاظ بذاكرة الزمن البيروتي الأخضر؛ فهو المكان المتجمر، الذي مابرح مشتعلا متوهجا كجمر الغضى*؛ في وعيها وفي لا وعي ابنها " عبدول " ويعرف " شاكر النابلسي" المكـــان المتجمر بأنه « هو المكان الذي يظل مشتعلا كالجمرة تحت طبقة خفيفة من «السَّكَن» وهي كلمة مجازية كانت تطلقها جدتي على الرماد الخفيف ، الذي يغطي الجمرة ، التي لا تزال تتوهج تحت «السَّكَن» ؛ ولعلها آتية من السكون الذي يغلف الجمرة ، ويحجب توهجها عن عين الرائي ، فإذا ما أزحنا طبقة السكن الخفيفة من على الجمرة ، وجدناها ما زالت تتوهج تحت سكنها » [2] .

لاشك في أن طبقة السكن التي تحدث عنها " شاكر النابلسي " هي نفسها طبقة الغبار التي عزفت الأم عن مسحه من فوق الصور الفوتـــــوغرافية وطبقة الصدأ الذي اعتلى

[1] – أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ص:231 .

* – الغضى: شجر دائم الخضرة ، وجمره يتسم بالحراراة الشديدة ويظل متوقدا لفترة طويلة .

[2] – شاكر النابلسي، جماليات المكان ،ص:306 .

المرآة وهي نفسها الستائر كطبقة عازلة للضوء الآتي من الخارج (الغبار ، الصدأ ، الستائر)، كلها تحرص على تعتيق المكان وتعمل على تجمره وحفظه في الذاكرة الخضراء.

- « يجلس على المقعد ذي المسندين المزينين بأشغال صنارة أمه في الغرفة نصف المعتمة مسدلة الستائر دائما ، كما تحب أن تبقيها أمه ربما لتتخيل أن البحر ما زال خلف النافذة والغرفة ما زالت في بيروت» [1] .
- « يتأمل المرآة المحاطة بالفضة المطروقة والمصنوعة في لبنان قد شابها صدأ عريق جذاب» [2] .
- « يتأمل بقية الصور دون أن يمسح عنها غبارها ، فأمه تترك الغبار يغطيها »[3]

في مقام يشبه هذا ؛ تطرق الفيلسوف الظاهري"غاستون باشلار" في كتابه " شعرية المكان" ـــ والذي كان فيه توبيفيليا * بامتيازـــ إلى ظاهراتية الأعمال المترلية وبحث عن سر تحولها إلى فعل خلاق ، و حلل أبعاد فعل " مسح الغبار" من على قطع الأثاث فأورد قائلا :

« حين نلمع قطعة من الأثاث القديم ، فإننا نشعر بانطباعات جديدة تتولد تحت سطح هذا العمل المترلي المألوف وذلك لأن الوعي يجدد كل شيء ، مانحا صفة البدء

[1] – قطع رأس القط ، ص:20 .

[2] – المصدر نفسه ،ص:20.

[3] – المصدر نفسه ، ص:21.

* – التوبوفيليا :Topophilia ، هوس المسح الشامل .

لمعظم ممارساتنا اليومية » [1] ، ومن جانب معاكس نقول بهذا الصدد ، أن والدة " عبدول " بتركها الغبار يعلو الصور؛ فذلك لتشعر بانطباعات قديمة عاشتها سالفا ، وذلك لأن اللاوعي يعيق كل شيء ولأنه بدائي بطبعه ، دائم التشبث بالماسلف فأساسه تراكمي ؛ نادرا ما يستخدم القطيعة في تحصيل خبراته .

يتأمل عبدول تفاصيل الغرفة بأكملها ويستقرئ كل المرئيات المجللة بغبار الزمن ، والقابعة في مقصورات اللاوعي ، فكل « هذه التفاصيل الواصفة يمكن أن تكون على انسجام مع الفعل وذلك حسب تناظر سيكولوجي » [2] ؛ حيث تبدو الغرفة المسدولة الستائر تعبيرا كنائيا عن الانغلاق الفكري والثقافي للأسرة ، فيتيقن "عبدول " بأن الخاطبة؛ ماهي إلا خالته " بدرية " الموجودة في الصورة .

« يحدق في صورة أمه أيام كانت شابة جميلة متوهجة بالحيوية تقف تحت جانح أبيه النحيل الرقيق بابتسامة كلها رضى ، يرى صورة أخرى لها محاطة بشقيقاتها ، يجمد فجأة كمن ضربته صاعقة (ياإلـــــــــــهي .... هذه خـــــــــــــالتي بدرية الواقفة إلى جانب أمـــــــــي ، إني أتذكرها ، إنها هي بالتأكيد .... » [3] .

---

[1] – غاستون باشلار : شعرية المكان ،ص: 82

[2] – توما شيفسكي ، نظرية الأغراض ، اختبار الغرض ،ضمن نظرية المنهج الشكلي ، نصوص التشكلانيين الروس تر: إبراهيم الخطيب ، ص:195.

[3] – قطع رأس القطة ، ص:27.

يدرك "عبدول" أن صورة خالته معلقة في « مقصورات اللاوعي » [1] وقد كانت السبحة التي أخرجتها من القبو — دون أن يشعر- هي المحفز الذي استدعاها في حلم يقظته ...... يصحو " عبدول" في الأخير من حلم يقظته « كمن يصحو من غيبوبة ، ينهض مهرولا ... » [2]

« قبل أن يغادر البيت يلمح سبحة خالته بدرية على ، الطاولة ، يمسك بها بحنان ويخفيها في جيبه » [3] ، ويظن القارئ أن "عبدول" لا يلبث أن يدخل في حلم يقظة جديد حينما راح « يلمح خالته بدرية تركض في شوارع باريس والسيارات تدهسها وهي لا تبالي وتتابع ركضها أمام عينيه» [4] .

وفي صدد تحدثه عن حلم اليقظة وتجدده ، وعلاقته بالبيت كتب " غاستون باشلار" قائلا : « يتميز حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتي إذ يستمد متعة مباشرة من وجوده ذاته ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديدة »[5] .

---

[1] – غاستون باشلار : شعرية المكان ، ص: 39.

[2] – قطع رأس القط ،ص:24

[3] – المصدر نفسه ، ص :ن.

[4] – المصدر نفسه ، ص :ن .

[5] – غاستون باشلار : شعرية المكان ،ص: 37

ولا ينفك " عبدول" نازعا إلى أحلام يقظته ، باحثا في جيب الظلام عن جواب ، وعن نقطة رسو لقراره ، إذ لا وجود لموانع خارجية تكبحه عن الزواج بـــ " نادين "، فالمانع موجود داخله ؛ في أقبية لا وعيه ؛ وفي جيب روحه .....

« لا يجيب ، يتابع السير بسيارته لكن يده تبحث في جيبه عن سبحة خالته بدرية وتمسك بها في الظلمة ... » [1] ، وتنتهي القصة ؛ بل تستمر في خطاب غارق في ظلمة لا متناهية !...

3 ــ الإشتغال الشعري للأفضية :

تنتبذ الشخوص – باعتبارها ذوات مغتربة – في محكيات " القمر المربع " أمكنة قصية متزوية بعيدة عن الواقع الخارجي ؛ لا توحـــــــي بتعاطي واقع سطحي بسيط ؛ تصنفها لنا الكاتبة ، لا لترف تزييني بل لغاية تعبيرية متماهية مع مستويات النص ، حيث أن الوصف في كتابات الحساسية الجديدة « لم يعد محــــاولة للإيحاء بواقعية ما ، تاريخية جغرافية أو إنسانية ، أو بعالم اجتماعي أو نفسي أو سيرورته وتحوله ، إذ يتحول الوصف في الكتابة القصصية الحديثة ليصبح مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة يتداخل

[1] – قطع رأس القط ،ص:24

مع بقية المستويات السردية الأخرى ، وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه» [1] ، وفي هذه النصوص يرصد القارئ كثيـــــــــــــــــــــرا من الفضاءات الني تفننت الكاتبة في موضعتها *

« فالمحكي يتأسس فيما يتموضع » [2] ، كما يعثر على الفضاء متشذرا في كامل أرجاء النصوص القصصية ، ولا يملك إلا أن ينصت إلى أصوات الأمكنة وإلى شعرية خطابـــاتها ليستشفر دلالاتها ؛ ذلك ما يطلق عليه النـــاقد الروسي" يوري لوتمان" Iouri " "Lotman« بوليفونية المكان » [3] ، حيث تنطق الأماكن بدل الشخوص وتقول ما لا يستطيعون قوله وقد يكون خطاب المكان أبلغ ؛ حينما يكون قائما على بلاغة السكوت

---

[1] – سامي سويدان ، أبحاث في النص الروائي العربي ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2000 ، ص:121.

* نعني الموضعة عند شارل غريفـــل Charles Grivel « إضفاء الدرامية على الفضاء ، فالمكان الذي يجعل لرواية من الروايات يشد الإهتمام إلى الدراما ، وما يتغذى عليه ذلك الاهتمام فالأمكنة ، مقترنة بعناصر المتن الأخرى ، تخلق الدراما ولا تبدي غيرها ، فالإفراط في عرض الحدث المحرك لتلك الدراما مما يجعله يستأثر دون غيره بالاهتمام» .

ينظر: شارل غريفل ، المكان في النص ، ضمن الفضاء الروائي ، ص:81 .

[2] – المرجع نفسه ،ص:74.

[3] – يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني ، تر : سيزا قاسم دراز ، ضمن : جماليات المكان ، مجموعة من المؤلفين ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 1988 م، ص :82.

، تماما كما تلك المدافن الخالدة في مصر والتي شيدت في شكل أهرامات ؛ لتسرد لنا حكاية خلود حضارة الأموات .

أسهم الفضاء الباريسي والفضاء البيروتي في تفضية محكي "القمر المربع" فالفضاء كما تمثلته " غادة السمان " نفخ نفسا جديدا في تلقيه من خلال استنباطها وشائج لا مرئية بين الشخصيات والأمكنة ، تغري بالمتابعة والاستقصاء من لدن القارئ لأن « صورة الفضاء لا تقدم كمعطى ناجز بل علينا نحن أن نتتجه مسترشدين بالتركيبات اللفظية التي يتشكل من خلالها» [1] ، ويكون إنتاج الفضاء من خلال تمثل الأفضية في بعدها المجازي الإحـــالي الذي تشترعه اللغة وتفجره طاقاتها التعبيرية ؛ إذ تكف الأفضية التوبوغرافية الجغرافية عن الإحالة على مرجعها الواقعي ؛ حين ترتبط باللغة لأن الفضاء في النص « فضاء لفظي » [2] فهو كائن ورقي حبري إذا تحدثنا بلغة "رولان بارت " حينما رأى أن الشخصيات « كائنات ورقية » [3] ، وهذا يجعلنا ندرك أن « الأمكنة الموظفة في نص من النصوص (...) تتجاوز دائما واقعيتها بمجرد تحولها إلى جسد لغوي »[4] وفي هذا المنحى أيضا يصب رأي "محمد أدادا" حين يقول : « لا يتجه وصف الأمكنة لاستنساخ النموذج

---

[1] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن ،الشخصية) ،ص:88 .

[2] – كولدنستين ، الفضاء الروائي ، ضمن الفضاء الروائي ، مجموعة من النقاد ، تر : عبد الرحيم حزل ص:25 .

[3] – رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، ص:72 .

[4] – فتحية كحلوش ، بلاغة المكان ، ص:25.

الواقعي ، بل لإبراز قدرة الروائيين على استكشاف الأبعاد الرمزية والشعرية للأمكنة ، إن هذا هو الذي يجعل الفضاءات مفتوحة لمشاركة القراء لتمثلها رمزيا »[1] ، وهذا الإنفتاح يغري بتأويلات شتى للفضاء ؛ باعتباره « فضاء إيحائيا » [2] Espace Connoté حيث يرى الناقد "عبد الملك مرتاض " أن « جمالية الكتابة الوصفية للحيز بخاصة ، تمثل في الإيحاء والتكثيف ؛ دون الإطناب والتفصيل ، فكأنها تتكفل بقول نصف ماتريد قوله ، وتترك النصف الآخر للمتلقي ، فيكمل العمل وتتشكل الجمالية ، ويتم التضافر بين المرسل والمستقبل ، أو بين الكاتب والقارئ » [3].

انطلاقا من هذه الإجتزاءات النصية التي تملیناها ، تتكرس شعرية الفضاء ، الذي يحوي الزمان مكثفا ، كما يتجلى لنا البعد الفلسفي والنفسي والأنطولوجي للإنسان ؛ في تعاطيه مع هذا الفضاء ، فتبدو شخوص هذه القصة ؛ مثل الكائنات الرخوية ؛ تحمل قوقعتها معها أينما ذهبت ، وهذا يجعلنا نوقن مع "غاستون باشلار" « أن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفا ، هذه هي وظيفة المكان»[4]...

---

[1] – محمد أدادا ،الشعري في الكتابة الرواية ، دراسة في الرواية المغربية الجديدة ، ص:169.

[2] – Gérard Genette .Figures I .Ed.Seuil.Paris.1976.p104

[3] – عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص:150

[4] – غاستون باشلار ، شعرية المكان ، ص: 39.

الفصل الرابع

شعريـــــة الانحرافات الزمنـــــية

تمهيد :

استأثرت مقولة الزمن باهتمام الفكرالإنساني في شتى مراحل تطوره ، منذ بدائيته إلى راهنيته ، لكنها ظلت من المفاهيم العصية المنفلتة التي تند عن كل تعريف وتمحيض ؛ فالزمن قيمة مجردة لانستطيع الإمساك بها ، لكننا قد نستطيع إدراك آثارها ، حيث ترتسم جليا في أوراق الربيع الخضراء ، وأوراق الخريف الصفراء وفي منظر البدر وهو يتناقص كل ليلة ليصبح هلالا ، وفي تعاقب الليل والنهار...

نحن لانحس بالزمن ، تماما كما لانحس بخصلات شعرنا أو أظفارنا وهي تطول لكننا قد نحس بطوله أو قصره ، « وحتى الشخص المبعد عن كل إدراك للعالم الخارجي بإمكانه ، مع ذلك ، على نحو محتمل ، مواصلة تجربة تتابع أفكاره وأحاسيسه .»[1] وفق إيقاع زمنه البيولوجي والنفسي الداخلي ، الذي لايستطيع إيقافه أوتعطيله ، ووحده الأديب يستطيع أن يوقف حركة الزمن أو يديرها ويرجعها إلى الوراء أو يصوبها نحو مستقبل مجهول « فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا ــ إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية ــ فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن » [2] ، بل إن القص نفسه ينتسج على نول الزمن فيحيك القاص عليه ماشاء له من الحكايا « الزمن نسج ، ينشأعنه سحر، ينشأ عنه عالم ، ينشأ عنه وجود ، ينشأ عنه جمالية سحرية ، أو سحرية جمالية ... فهو لحمة الحدث ، وملح السرد ، وصنو الحيز ، وقوام

---

[1] – شلوميت ريمون كنعان ،الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ، ص:69.

[2] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:33.

الشخصية . » [1] ؛ بل قل إن الزمن هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة ، حسب ما تردد كثيرا في السنوات الأخيرة [2] على حد قولة " لــ " ألان روب جرييه " ، وبوسعنا القول إن القصة فن زمني بامتياز؛ فهي « تأتي من ((التاريخ))* » [3] ؛ إذ كانت مرتبطة بتزجية الوقت وإطالة العمر ، ففيها يتماهى الزمن مع العناصر ككل ويسري كالدم في عروقها ، ليتحكم في الحركات والسكنات ؛ ليكون الديناموالوجودي المسؤول عن نسق تشكلها وتبنينها ، فهو الذي يخلق إيقاع النص وانسجامه ؛ بل هو الذي يحدد درجة احترافية السارد ، من خلال تفننه في طرق تصريفه لمستوياته المختلفة والمتعددة ، التي تؤثر في بقية عناصر السرد وتحقق اتساقه ؛ ومن ثم تهب النص أصالته وفرادته ، فلكل نص سردي نمطه الزمنــــــــــــــي الخــــــــاص وتمــــــــــــــايزاته الفردية ، ويتبين لنا من خلال هذا أن الزمن

« عنصر مهم في الدراسات النقدية الحديثة ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة . وتأتي العناية بهذا العنصر الروائي البنيوي ، انطلاقا من ثنائية المبنى / المتن الحكائي ، لدى الشكلانيين الروس ، منذ أوائل هذا القرن .» [4] .

---

[1] – عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص:207.

[2] – ألان روب جرييه:نحو رواية جديدة ، ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، ص : 134.

* ــ إشارة للصلة الاشتقاقية بين كلمتي ((القصة)) (Story) و((التاريخ)) (History) بالإنجليزية . وربما يشابه ذلك بالعربية قولنا أن القصة جاءت من قص الأثر . تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان هامش المترجم ص : 224.

[3] – المرجع نفسه ، ص:ن.

[4] – آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ،اللاذقية ، سورية ، ط 1

أــ ثنائية المبنى / المتن الحكائي ، لدى الشكلانيين الروس :

كان لبحوث الشكلانيين ، قيمة تدشينية ونموذجية كبرى في مجال تحليل الخطاب الأدبي، فقد ميزوا بين (المتن الحكائي Fable والمبنى الحكائي) " (القصة أو الحكاية " و"الحبكة") ، فالمتن الحكائي في نظر "توماشفسكي"«هومجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع إخبارنا بها أثناء العمل . إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية pragmatique حسب النظام الطبيعي ، بمعنى : النظام الوقتي والسببي للأحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الأحداث] أو أدخلت في العمل. »[1] ، بمعنى أن المتن خاضع لمبدإ التحفيـــــــــــــــــــــــــــز السببي ، أما المبنى الحكائي أو الحبكة فإنه

« يتألف من نفس الأحداث ، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا »[2] ، حيث ينحرف زمن الخطاب عن زمن القصة ، مشكلا نظامه الفني الخاص بناء على علاقات أساسها الرؤية الفنية ، وقد أهمل الشكلانيون السرد من حيث هو قصة ، و لم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هو خطاب .، حيث يرون في التحريف

1997م ، ص:23.

[1] – توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، اختيار الغرض ، ضمن : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس

تر : إبراهيم الخطيب ، ص : 180.

[2] – م ، ن ، ص : ن .

الزماني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة [1] ، ولا بد لنا من الإشارة هنا ، أن هذا المبدأ الفرقي الذي رصده الشكلانيون ، قد ظل فاعلا وموجها وفاتحا لآفاق لكثير من الإسهامات والأبحاث الخاصة بتحليل الخطاب الأدبي ،ومقاربة أشكال التأليف القصصي ، ويشير "جان إيف تادييه" إلى أن هذا التمييز بين (المتن الحكائي Fable والمبنى الحكائي) هو الذي سيكون مصدر شعرية المسرود Recit طيلة القرن[2].

ب ـــ مقولة الزمن عند " تودوروف " "Tzvetan Todorov" :

لم يتوقف " تودوروف " طويلا أمام مقولة الزمن ، فما يقال بصددها هو تحصيل حاصل ، فقد نالت حظها من البحث في كثير من الدراسات النقدية الجادة ، انطلاقا من الأبحاث الشكلانية فالألمانية ، وغيرها ...، لذا فقد اكتفى بالإشارة إلى أهم قضاياها في كتابه " الشعرية " وفي مقال له ضمن العدد الثامن من مجلة "تواصلات ".

---

[1] – تزفيطان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان ، وفؤاد صفا ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص:56، 55.

[2] – جان إيڤ تادييه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم المقداد ، ص :28.

وقد تبنى "تودوروف " منذ بداياته المنطق الشكلاني ، فقد اعتمد على مبدإ الثنائيات ، الذي استلهمه من الأبحاث التدشينية للشكلانيين الروس ، فهو يفرق في مقاله الخاص بـــ " مقـــــــــــــــــــــــولات السرد الأدبي " بين القصة والخطاب

حيث يرى أن « للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران : فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه ، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية (...) غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه ، فهناك سارد يحكي القصة ، أمامه يوجد قارىء يدركها . وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم ، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث »[1] ، نفهم من هذا القول أن القصة والخطاب وجهان لعملة واحدة وهي العمل الأدبي ولانستطيع التفريق بينهما إلا على المستوى الإجرائي ، فالقصة في بعدها الإحالي لاتبالي بالوسيط الذي تنقل به و« يمكن الامساك بها كشيء قابل للنقل من وسيلة إلى وسيلة ، من لغة إلى أخرى ، وكذا داخل نفس اللغة »[2] ، أما الخطاب ؛ فالقارىء يتعامل معه كتشييد إشكالي زمني ، ينظم عبر وسيط فني خاص، وفيه يتمظهرالانحراف عن الوجه الإحالي للزمن الواقعي ؛ الذي هوزمن القصة ، كما يرى "تودوروف" أن الزمن قضية ما تنفك تطرح ، فهي عبارة عن مقولة ومظهر

---

[1] ــ تزفيطان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان ، وفؤاد صفا ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص : 41 .

[2] – شلوميت ريمون كنعان ، التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ، ص:19 .

وخصيصة مميزة للأخبار ، التي من شأنها أن تنقلنا من الخطاب إلى التخيل ، وتتصل « بالعلاقة بين خطين زمنيين: خط الخطاب التخيلي (الذي يصور لنا بواسطة التسلسل الخطي للحروف على الصفحة وللصفحات في المجلد) وخط العالم التخيلي ، وهو أشد تعقيدا » [1] ، ويشيـــــــــــــر

" تودوروف " إلى عدم إمكانية توازي هذين الخطين ؛ نظرا إلى أن « زمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة . واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين : الاسترجاعات أو العود إلى الوراء والاستقبالات أوالاستباقات » [2] .

كما يقر "تودوروف" أيضا بأسبقية "إميل بنفنيست" " Emile Beneveniste " إلى صياغة هذين المظهرين صياغة نهائية في دراسات اللغة بعد أن عزلهما الشكلانيون الروس وأطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي ماوقع فعلا ، والموضوع أو المبنى الحكائي ، أو الكيفية التي يتعرف بها القارىء على ماوقع [3] ، ويميز إميل بنفنيست " Emile Beneveniste " مايطلق عليه الزمن اللساني الذي يؤدي وظيفة خطابية عن الزمن الفيزيائي والزمن الحدثي .

ج ـــ طرائـــق تصريـــف الزمن السردي :

---

[1] – تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص:45.

[2] – المرجع نفسه ، ص:48.

[3] – ينظر: تزفيطان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي ص : 41.

تختلف تصاريف الزمن ، ومعالجته في العمل السردي من كاتب إلى آخر، فلكل نص طرائقه الخاصة في التجلي الخطابي ، والتشكل الفني لهذا العنصر، وقد بين "مندلاو" في كتابه "الزمن والرواية " أهم قيم الزمن الجديرة بالملاحظة وهي :

زمن أداة التوقيت أو الزمن الاصطلاحي وهو الزمن الخارجي الثابت القيمة ، والموضوعي الذي يقيسه الإنسان مستندا إلى مرجعيات أداتية حركية كالساعة .بمختلف أنواعها ويقارن عادة بالزمن السيكولوجي الذاتي الداخلي الذي يسير وفق إحساسنا الشخصي بسرعة التجربة أو مدتها التي تقاس بزمننا السيكولوجي .[1] ، أما القصة فلها مستويان اثنان ، زمن خارجي وزمن داخلي متعلق بالنص ، و « الزمن الداخلي أو الزمن التخييلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء ، خاصة منذ ظهورنظرية هنري جيمس في الرواية لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية » [2] .

وقد ميز" أ . أ . مندلاو" " A.A.Mendillow "بين ثلاثة أنماط من المدد الكرونولوجية *:

---

[1] – ينظر : أ . أ . مندلاو ، الزمن والرواية ، تر : بكر عباس ، مر : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، لبنان

ط 1 ، 1997 م ، ص:76.

[2] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:33.

* ـــ ويوافقه في هذا التقسيم " ميشيل بوتور " حينما ميز في حقل الرواية ثلاثة أزمنة على الأقل ، زمن المغامرة وزمن الكتابة ، وزمن القراءة . ينظر : ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات بيروت ، باريس ، ط 3 ، 1986 م ، ص:101.

ــ **المدة الكرونولوجية للقراءة (زمن القراءة)** : وتحدد بالزمن الذي يستغرقه القارىء في قراءة النص ، وله علاقة بطول النص وبسرعة القارىء[1] .

ــ **المدة الكرونولوجية للكتابة (زمن الكتابة)** : وتتعلق بعدد الساعات التي يستغرقها المؤلف في كتابة نصه » [2] ، ونعني بالكتابة هنا ، مفهومها المادي الفيزيقي أي الرقانة لا الكتابة بالمفهوم البارثي[3] ، وعادة لايصرح الكتاب عن المدة الزمنية الحقيقية التي استغرقوها في فعل السرد ، ومن الملاحظ أن بعضهم يكتفي فقط بإيراد تاريخ الانتهاء من كتابة العمل ، أسفل نصوصهم السردية .

ــ **المدة الوهمية لموضوع الرواية (الزمن القصصي)** : وهو الزمن الذي وقعت خلاله أحداث القصة ، وقد يمتد إلى بضعة أجيال ، وقد يستمر مدى حياة كاملة ، أو جزء من حياة أفراد ، أو يوما واحدا أو حوالي ساعة ، أو دون ذلك .[4] ويضطلع الزمن القصصي في التحديد الكرونولوجي المباشر أوغير المباشر لوقائع وأحداث المغامرة الحكائية . ومن الجدير بالذكر أن نلاحظ أن هذه الأنماط من المدد الكرونولوجية ، التي ميزها الكثير من النقاد « تتقاطع بشكل أو بآخر ، لتكون مايسمى بزمن السرد في خصوصياته العامة ، بحيث يتخذ أشكالا متعددة

---

[1] – ينظر : أ . أ . مندلاو ، الزمن والرواية ، تر : بكر عباس ، ص:77.

[2] – ينظر : المرجع نفسه ، ص:80.

[3] – أمبرتو إيكو ، حاشية على اسم الوردة ،آليات الكتابة ، تر: سعيد بنكراد ، ص:64.

[4] – ينظر ، أ . أ . مندلاو ، الزمن والرواية تر : بكر عباس ،84، 85.

ومختلفة ، فهو تارة يساير زمن الحكاية ، حتى إننا نشعر ، ونحن نقرأ العمل ، وكأننا نعيش الزمن كما هو في الواقع ، وتارة أخرى يقفز على حقب سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التي وصل إليها السرد ، مما يجعله يكتسي طابعا معقدا يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التي يبذلها الكاتب في خلقها وتركيبها ، لربط احداث الرواية وشد بعضها ببعض.» [1].

د ـــ شعرية المفارقـــات الزمنـــية :

الزمـــن الحكائي : النظام الزمنـــي :

الزمن في التخييل القصصي ، مقولة بنائية بامتياز ، فهو ينتسج مع اللحمة والسداة « إنه عامل مكون في كل من القصة والنص . وتكمن خصوصية القص اللفظي في كون الزمن يكون فيه أساسيا لأداة التمثيل (اللغة) وكذا للموضوع المتمثل (وقائع القصة) . هكذا يمكن تعريف الزمن في التخييل القصصي كعلاقات الكرونولوجيا بين القصة والنص . »[2].وقد أكد " تودوروف "على ضرورة تشخيص الزمن في أي نص لضمان مقروئيته [3] ، فالقارىء هو المضطلع بإقامة هذه الصلات أوالعلاقات واضعا بعين الاعتبار الطبيعة المتباينة لكل من الزمنيين الآنفين ، مما يطرح مشكلة تقديم الزمن في السرد والتي تعزى إلى « عدم التشابه بين زمانية

---

[1] – عبد العالي بوالطيب ، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية مطبعة الأمنية ، الرباط ، المغرب ، ط1 1999م ، ص:144.

[2] – شلوميت ريمون كنعان ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ، ص:70.

[3] – ينظر :تزفيطان تودوروف ، مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمن مزيان ، ص : 110.

القصة وبين زمانية الخطاب . فزمن الخطاب هو ، بمعنى من المعاني ، زمن خطي في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد . ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر ، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم . من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث ، حتى وإن أراد المؤلف اتباعه عن قرب . غير أن مايحصل ، في أغلب الأحيان ، هو أن المؤلف لايحاول الرجوع إلى هذا التتالي " الطبيعي " لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية »[1] ، وعليه يمكن القول أنه ، لاينطبق زمن الحكاية المشيد في الواقع غير اللفظي ، مع زمن الخطاب الذي يشيده القاص ، ولاينتظمان ؛ باستثناء مايرد في أبسط أشكال الإخبار غير الفني ؛ وسبب ذلك أن « الخطاب ذو بعد واحد ، بمعنى له خطية واحدة بينما تنطوي الحكاية على أبعاد أو خطوط متعامدة ومتقاطعة . من هنا نشأت صعوبة مطابقة الخطيتين»[2] ، ومن هنا نشأت تقنية المفارقات الزمنية السردية ، المبنية على الاسترجاعات والاستباقات ، وخرق نظام الزمن واللعب به وخلق إيقاع في القص ، وهنا مكمن شعرية السرد .

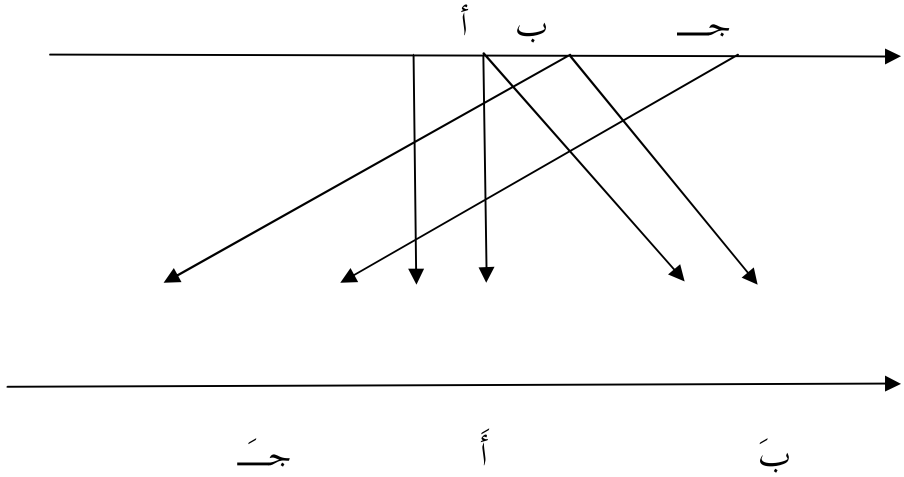
وفي سابقة له ؛ استخدم "جون ريكاردو" في كتابه " قضايا الرواية الحديثة " ، رسما تخطيطيا ثنائي المحور ، يوضح فيه الصلات القائمة بين زمن السرد وزمن القصة . « فتكون أ

---

[1] – تزفيطان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص:55.

[2] – عبد الوهاب رقيق ، في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص:30.

مثلا مشهدا معاصرا ، وتكون ب مشروعا وتكون جـَ الرجوع المألوف إلى الوراء »[1] ، وهذا مايسمى بـــ "المفارقات الزمنية " .



وتعني المفـــــــــــــــــارقات الزمنية عند " جيرار جنيت" " Gerard Genette "

« دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة ،وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك . ومن البدهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية»[2] ، و فضلا عن ذلك ، فإن المفارقة الزمنية في نظر" جيرار جنيت" " " "

[1] – جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهيم ، ص:250.

[2] – جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:47.

Gerard Genette هي انحراف زمني تقني ، يتمكن فيه السارد من بلورة رؤيته الخاصة في الإخراج السردي للعلاقات القائمة بين زمن القصة وزمن الحكاية ؛حيث « يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد ، فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية . فقد نجد في بداية زمن السرد مؤشرا زمنيا يشير على حدث حكائي ما ، بعد ترتيبه الأخير في التتابع الحكائي ، في حين يبرز كونه الحدث الأول في زمن السرد ، فيمنحه حرية الحركة في بناء المفارقات الزمنية السردية وتوظيفها ، لتشكيل زمن الخطاب السردي . » [1] ، والمفارقات الزمنية كما يرى " جيرار جنيت" ، ضاربة بأطنابها في السرد القديم والملحمي منه خاصة ، فنجدها في مطلع " إلياذة هوميروس " تلعب دورا تدشينيا ، حيث يعود السارد إلى الوراء ، مبتدعا بداية انحرافية ملفتة لذاتها ؛ فهي إذن ليست من ابتداع السرد الحديث ؛ ولا من اجتراح الأدباء المجددين « ومن ثم لن نرتكب زلة تصوير المفارقة الزمنية وكأنها نادرة أو ابتكار حديث إنها على العكس أحد الموارد التقليدية للسرد الأدبي » [2]

---

[1] – مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 2004 م ، ص:190.

[2] – جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:48.

*ـــ يعتبر هذا الكتاب " حاشية " على " خطاب الحكاية " وهي حاشية أوحتها بعد عشر سنوات مراجعة نقدية في ضوء ماحققته السرديات منذ ذلك الحين من تقدم أو تراجع ، كما يتأسس على قاعدة الحوار مع اجتهادات وانتقادات وجهت إلى الكتاب الأصل . ينظر : جيرار جنيت ،عودة إلى خطاب الحكاية ، ص:5 ، وكذلك سعيد يقطين في مقدمته للكتاب

ص : هـــ .

، والتي أسهمت في إرساء متخيل زمني مخلخل لزمن القصة الواقعي ، لكن " جيرار جنيت " يعود في كتابه " عودة إلى خطاب الحكاية " * ، وينفي تعميم طابع المفارقة الزمنية على جميع الملاحم ، ويعترف بمبالغته وخطئه في التعميم المتسرع ، فتقنية الاسترجاع ليست بسمة مميزة للأسلوب الملحمي عموما [1] ، وقد خضعت المتون السردية العربية كمثيلاتها من بعض المتون العالمية ، لمبدإ التتابع الزمني لفترة طويلة وقد أرجع "عبد الله إبراهيم "هيمنة هذا النظام التتابعي ، الذي لا يحيد عن منطق السببية إلى « تأثير فن الخبر التاريخي في الفن القصصي . فمن أخص خواص الخبر تأكيده على نقل الواقعة الإخبارية ، نقلا متتابعا ، دون إجراء أية " انحرافات " تخلخل بنية متنها » [2] ، هذا المتن الذي صيره الانتظام الزمني قطعة مسبوكة ، محكمة النسج لامكان فيها للفجوات أو الارتدادات الزمنية السببية الصارمة مبدأها ، والتراتب المنطقي ديدنها ، وهذا ما نلاحظه في العديد من النماذج السردية العربية ؛ التي ورثت هذه السمة الانتظامية ، من الحكي الشفهي الساذج ، ومن السير الشعبية القديمة ، وظلت أحداثها تجري مع حركة الزمن وسيلانه ، وتقتفي منطقه المرجعي القائم في الخارج ، ولاتحيـــــــــــــــــــــد عنه حتى نهاية الخمسينيات.

---

[1] – ينظر : المرجع نفسه ، ص:33.

[2] – عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى ، والدلالات ، المركز الثقافي العربي بيروت ، ط 1 ، 1990 م ، ص:108.

أما في الراهن ؛ فقد ابتدعت السرود الجديدة أنظمة زمنية خـــــــــــــــــــــــاصة

متراحة متجاوزة حدود المنطق ومارقة عنه ، مكسرة عمود التراتبية الكرنولوجية العادية للزمن مبتدعة كتابة شعرية ، فقد أصبح للقص هيآت نسقية تعتمد نقلات زمنية وفق إيقاع الحياة المتجددة ، «مما يجعله يكتسي طابعا معقدا يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التي يبذلها الكاتب في خلقها وتركيبها »[1] ، فالمفارقات تتيح للكاتب التملص من إكراهـــات الزمن فيعيد تصريفه وفق رؤيته ويفحصه بطريقة فنية ، وهذا ما يجسد قدرة الكاتب ومهارته في صنعته « فهو يستطيع أن يعبر أجيالا أو قرونا بحركة من يده دون أن يحطم الخيال ، في حين نجد حتى السينما تلاحظ حدود الزمن بما يطابق المنطق . كما أنه يستطيع أن يتحرك بين فترتين زمنيتين إلى الأمام وإلى الخلف كما يشاء ،ويستطيع أن يهيء تأثيرا للزمن لا يستطيعه أي فن آخر ، فهو قادر على أن يستخدم في سياق الحديث نفسه وبتوقيت واحد فترتين زمنيتين مختلفتين أو أكثر ، ويكون القارىء حاضرا فيها جميعا » [2] ؛ ممايستلزم قراءة شعرية للزمن .

والذي سنتتبعه في دراستنا ، هوإضاءة التجلي الخطابي الخاص للزمن في قصص مجموعة " القمر الربع " ، وتبين طرائق تشكله من لدن السارد ، الذي يراعـــــــــــــي بتدخلاته عدم

---

[1] – عبد العالي بوالطيب ، مستويات دراسة النص الروائي ، ص:144.

[2] – ، برنار دي فوتو ، عالم القصة ، تر : محمد مصطفى هدارة ، ص:195.

مطابقة زمن النص (كواقعة لغوية فنية) لزمن القص (كواقع مرجعي) لكنه يستفيد من تلك الوشائج الكرونولوجية المتوترة القائمة بينهما ؛ إذ « ثمة بالضرورة تدخلات في " القبل " و " البعد " . ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنين من حيث طبيعتهما . فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة . واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني » [1] ونميز نوعين من المفارقات في السرد وذلك حسب طبيعة المراوحة الزمنية وانحرافها عن محورالقص الأول ، وهما " الاسترجا ع "و " الاستباق "اللذان يمثلان مستوى القص الثاني :

1ـ الاسترجا ع :

يتيح للسرد أن يستدعي ماضيه الخاص، لاستجلاء المعنى في ذاكرة الخطاب كما يتيح للسرد ممارسة لعبة الإيهام بالواقع ، ليصيغ له أبعاد شتى ذات مستويـــــــــــــــــــــات متفاوتة ، تنأى وتنحرف عن المتوالية الخطية للراهن القصصي

حيث يتوقف السارد ليعود القهقرى ، تاركا مستوى القص الأول ؛ ليحيل على أحداث تجاوزها أو تضمنها هذا المستوى ؛ والاسترجاع «.. تقنية سردية بوظيفة بالغة الخصوصية،مدرج في نسق الشخصيات ذاته ، والنسق في هذه الحالة يشكل إكراها سرديا مسبقا لايقبل كل الإحتمالات ، أو لايجيز سوى عدد محدود من الإمكانات التي تتناسب وبورتريه كل شخصية ، لذلك لاتلعب الإسقاطات المستقبلية داخله أي دور، وليس للحاضر

[1] – تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص:48.

سوى وظيفة الاستثارة التي تبحث في الذاكرة عن حكايات تشبعها.»[1] ، هذه الحكايات التي لاتني تتجدد وتتكرر ، بفعل البواعث الخارجية أو الباطنية التي تستثيرها ، « وقد برع كتاب تيار الوعي في هذا الأسلوب الذي يعد بروست مبتكره وقد اكتسب مشهد الاسترجاع الشهير عند بروست مكانة خاصة في تاريخ الرواية الحديثة (مقطع الاسترجاع الذي يحركه طعم الكعكة المغموسة في الشاي في فم مارسيـــل فأعاد هذا الطعم عالم الطفولة بأكمله وأحياه ثـــانية في نفس الراوي» [2] ، وللاسترجاع أثر شائق في نفس المتلقي ، فهو يبني عوالمه الافتراضية ويستعمل الكاتب تقنية الاسترجاع لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة ، كما يحقق العديـــــــــــــــد من المقاصد الحكائية ، كملء الفجوات التي يخلفها السرد ، عن طريق تزويد القارىء بمعلومـــــــــــــات حول سوابق شخصية جديـــــــــــــدة دخلت عـــــــــــالم القصة

أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد . [3]

، كما يحيلنا على أحـــــداث سابقة، مستدعيا ملابســـــــاتها مستحضرا تفاصيل مجرياتها و « ينقسم الاسترجاع تبعا لدرجة ماضوية الحدث الحكائي (المحكي الثاني) ،

[1] – سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، ص:110 ، 111.

[2] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص :60.

[3] – ينظر : حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص:121، 122.

ونوعية العلاقة التي تربطه بالحدث السردي الحاضر (المحكي الأول) ، فعلى ضوء الحدث السردي يتحدد كل تحريف زمني » [1]. وينقسم الاسترجاع إلى :

أ ــ الاسترجاع الداخلي :

وهو ذلك النوع من الاسترجاعات «التي حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى » [2] ، وتلعب دورا في ترتيب القص فخطية النص وأحاديته على مستوى الكتابة ، تستلزم تضافرا للأحداث المتزامنة والمتعددة في الواقع ، إذ « يصطدم هذا الترتيب الخطي للوحدات اللغوية البسيطة بمشكلات عديدة معقدة عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطي حيث إن هذا الخط يقطع ويلتوي ويعود على نفسه ويمط إلى الأمام ويمط إلى الخلف حتى في أكثر النصوص القصصية بساطة وسذاجة . ذلك أن ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها . فالتزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النص ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق . »[3] ، وعلى هذا الأساس كان للاسترجاع الداخلي دورا تنضيديا هاما من شأنه أن يسعف الكاتب في بنينة عمله السردي .

ب ــ الاسترجاع الخارجي :

[1] – مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ص:194.

[2] – جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:61.

[3] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:50.

وهو « ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولــــــــــــــــى »[1]

أي يعود إلى ما قبل بداية القصة ،لاستدعاء بعض الذكريات المتقادمة ، كي يجتليها السارد في مرآة الراهن ، ويعاين ملامح ومعاني التغيير الطارئة بفعل الزمن على وضع الأشياء والكائنات أو يرصد ثباتها ، ومن الملاحظ أنه « كلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر، فعندما اختارت فرجينيا وولف لروايتها مسزداللوي يوما واحدا هو زمنها الروائي كله ، لجأت إلى تخصيص أكثر من ثلث النص للاسترجاع الخارجي.»[2] .

جـــ ــــ الاسترجاعات المختلطة :

هي مزيج بين الاسترجاعين الداخلي والخارجي ، و«تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ، ونقطة سعتها لاحقة لها »[3] **ومن الاسترجاعــات الخارجية** مانجده في قصة " **زائرات الاحتضـــار**" حيث ينقطع خط القص الأول بضميـــــر الغائب دون تمهيد ، ويتدخل السارد بضمير المتكلم و يكون الرجع بالمنظور الذاتي لبطل القصة "رئيف " ، ولايخفـــــى ما للمنظور الذاتي ، من قدرة على الاستعادة الشـــــــاعرية الحساسة والمرهفة للأحداث والذكريات ، حيث

---

[1] – جيرار جنيت ،خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:60.

[2] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:55.

[3] – جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:60.

« ينجذب الماضي نحو الحاضر بكل الحميمية التي مورس بها وبكل الأحاسيس التي تستأثر بروح الشخصية اللحظة . حينئذ ينهض القص شفافا شاعريا لأنه صار مخبرا للتجربة الإنسانية في عمقها وجلال زمنها الذي امحت منه الحدود الفاصلة . يذوب الماضي في الحاضر حتى يصيره وينصهر هذا في ذاك لحظة كونية آسرة . إن الماضي يغمر الحاضر تماما كما تفيض الأنا المسترجعة على الأنا المسترجعة فتتذرر فيها وتمازجها فإذا هي منها اتحادا وانسجاما »[1] ، وقد كان كأس الويسكي المعَتَّق محفزا أوليا لذاكرة "رئيف " ، هذه الكأس التي فتحت أقواسا للماضي ، فتكاثف بكل أبخرته على وعيه ؛ فاسترجع كل ما مر به في سنوات عوزه في قطـــــــــــــــــــــــــــــــــــــارالزمن ؛ قبل أن يستقل سيارته الفارهة " الرولزرويس" ، ويجلس على مقعدها الوثير ؛ وهو الذي لم يكن يملك حتى ثمن تذكرة "باص" يقله إلى العاصمة ! .

ويشير انزواء"رئيف " في السيارة ، مُشيحا بوجهه عن نظرات السائحة الحسناء إلى فتور رغبته وتعففه عن دنس طالما اتسخ به ؛ لذا فوجه السائحة مرتبط جدليا بأول وجه استذكره، هو وجه أمه النظيف المزنَّر بوشاح أبيض ناصع ، كما يفضي التحديد الزمني "الصباح الحار" المرافق لصورة الأم ، إلى دلالات النقاء /الطهارة /الدفء والابتداء ...

[1] – عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص:78.

« ذلك الصباح الحار قالت لي أمي بوجهها المنهك النظيف المزنر بمنديل أبيض ناصع يغطي شعرها حتى في البيت : لم يبق لدي من حلي غير هذه الأسوارة الذهبية. سأذهب غدا لبيعها ، وسأحصل لك على القسط الجامعي .

كان أبي الفقير قد مات مبكرا . قصفته حمى إثر ليلة قيل أنه قضاها في الحقل يعمل لأنه لايملك أجرة من يساعده . قيل أيضا أن مرضه يدعى الهم . وباعت أمي ما فوقها وما تحتها وحليها الرثة و لم يبق لديها غير تلك الأسوارة الأخيرة .

قلت لها : أعطني الأسوارة . سأرهنها ولن أبيعها . وسأتدبرالأمر منذ الآن فصاعدا .

قالت مذعورة : لاتتورط في المتاعب مع رفقة السوء . لا تخالف القانون ..

قلت لها : لاتخافي لن أخالفه ولكن سيأتي يوم أسن فيه القوانين لصالحي .

لم تفهم وسألتني : ماذا تقول ؟

لاشيء ...وكل شيء » [1].

ثمة ارتباط وثيـــــــــــــــــــــــــق في هذه المفـــــــــــــــــــــــارقة السردية ، بين صورة الأم

و " الأسوارة " التي تمثل آخر الأشيـــــــــــــــــــــــــاء التي تذكره بتضحيتها ، كما تمثل " الرهان " الذي مهر المقطع الارتدادي والسرد ككل بدينامية ، وباعتبارها أداة لتغييروضعية البطل ، من شأنها أن تدفع البرنامج السردي للأمام ، من خلال الجملة الاستباقية الواردة في

---
[1] – غادة السمان ، زائرات الاحتضار ، ص:84.

دبُرهذا الإرتداد على لسان "رئيف "والتي تم تأكيدها في الخطاب ، بعدم تكرارها على أسماع الأم ، والتي تمثل زلة لسان السارد التي كشفت إعلانه عن البرنامج السردي للبطل :

«... سيأتي يوم أسن فيه القوانين لصالحي . » [1]

إذ ذاك ؛ يحدس القارىء أن هذه " الأسوارة " بموقعها الاستراتيجي من الخطاب ستكون "حِلية "السرد ، التي ستتفنن الكاتبة في تزيين وتنسيق و تدبر منطق السرد من خلال محمولاتها الجمالية والدلالية ، التي ستعزِّز اشتغال الشعري في النص؛ بل ستكون " الكترالمفقود" الذي يستسرُّه المحكي في القصة ...

و« ...كل شيء » [2] ، في مُضمَرالخطاب ...

ومن بين **الاسترجاعـــــــــات الخارجية** ذات المدى البعيد ، مانجده في قصة " **سجل : أنا لست عربية** "على سبيل المثال ؛ حيث يروي لنا السارد على لسان البطلة ، قصة الفتاة الخادمة "غلوريا / زكية " ، التي تتخيل أن شبحا يطاردها في بيتها ، فتلجأ خائفة إلى سيدها ـــ وهي مغتربة لبنانية مقيمة في نفس العمارة ـــ و تدق بعنف باب شقتها على الساعة " الثالثة والثلث " فجرا، متوسلة منها قضاء بقية الليل معها ،لأنها تعتقد أن شبحا يسكن " الأستديو " الذي كانت تقيم فيه . لكن السيدة تستقبلها على مضض ؛ وقد اعتملت داخلها

---

[1] – المصدر السابق ، ص:84.

[2] – نفسه ، ص : ن .

أسئلة شتى ؛ إذ ذاك تتفرع عن هذه القصة الأولى قصة ثانية ، هي قصة السيدة التي يشترع زمنها الماضي ، هذا المقطع الاسترجاعي بعيد المدى :

« رن جرس الهاتف ليلة رأس السنة الأولى لوصولنا إلى باريس من بيروت ، و لم تكن أسابيع قد انقضت على ذلك . جاءني صوت صديقتي الحميمة أنطوانيت : ماذا تفعلان أنت وزوجك في البيت ؟ تعالا للسهر عندنا .

كنا قد هجرنا بيروت معا ، ولكن صوتها بدا لي سعيدا ومستثارا ، ولذا شعرت بالغربة عنها وبالسرور من أجلها في آن .

كنت وزوجي حزينين حتى الموت ، لا لأننا في باريس أجمل منفى في العالم ، بل لأنه كان ما كان في لبنان ... قصتنا طويلة مع الحرب قضاها زوجي بين سجن وآخر من سجون أصدقاء أنفق عليهم جزءا من ثروته فقد ظل مؤمنا بحرية الفكر حتى في الحرب الأهلية ، و لم نغادر بيروت إلا حين انتهت الحرب وانتهينا معها . كان زوجي محظوظا لأن أحدا لم يقتله مكتفين بتعذيبه ، ولكن قتلت وحيدتنا برصاصة ابتهاج أطلقها أحدهم بمناسبة انتهاء الحرب !

لم أقل لأنطوانيت أنني وزوجي سنسهر مع شبح ابنتنا وأشباح الماضي الذي لانعرف بعد كيف نقتلع أشجاره من حدائق قلبينا .

ادعيت أننا مدعوان للسهر في أحد الفنادق الفخمة . هكذا تقتضي أصولنا البرجوازية التي تربيت عليهـــــــــا : أن لاأشكو إلى مخلـــــــوق ولا أتذمر ولا أفسر !... »[1]

.

يثير هذا المقطع الإستعادي مفارقة ؛ فبين السيدة وبين هذه الفتاة تشاكل ما كون السيدة نفسها كانت راعية وسادنة للأشباح، فهي تعايش كل لحظة شبح ابنتها الوحيدة التي فقدتها ، جراء رصاصة ابتهاج طائشة بعد حرب لبنان ، كما يصورلنا المقطع بداية عقد الألفة الذي أبرمته السيدة مع زوجها قبل موته ، مع شبح ابنتهما الذي كانا يحتفلان معه في كل مناسبة ، وينقطع الاسترجاع على صوت تأوه وأنين "غلوريا " في نومها في رحلة تعرفها إلى الأشباح ؛ بينما يستمر المقطع الموالـــــــي من الحكاية الاسترجاعية في استطراد استعـــــــــــادي

بالإمعان في استذكار السيدة لماضيها الخاص مع الأشباح ، شبح زوجها الذي غادر جسده وقشرته الطينية ، وأشباح أناس آخرين من الأموات والأحياء ؛ من الفنانين والموسيقيين والمبدعين ...، بل وحتى شبح نفسها ، الذي كانت تتركه مع شبح ابنتها حينما تذهب إلى العمل دون راتب . «يوم توفي زوجي قبل أشهر لم أحزن كثيرا ، فقد كنت أعرف أنه سيبقى معي بعد أن يصير شبحا .... أشباح المدن . أشباح الشوارع . أشباح اللحظات الهاربة .

---

[1] – غادة السمان، سجل : أنا لست عربية ، ص:63.

عمر أقضيه مع الأشباح »[1] ، ومن الملاحظ أن زمن القصة الأول في مستوى الزمن المحكي لا يتعدى الثلاث ساعات ، لكن هذا الزمن تمطط وتمدد ؛ حين تخللته الاسترجاعات التي هيمنت على الخطاب بشكل مركزي ؛ إذ « كلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر» [2] ، وقد تفرع عن القصة الأولى مستويان قصصيان ثانيان ، قصة السيدة / قصة غلوريا ؛ ولا تلبث الحركة السردية المنفتحة على الزمن تنوس بين هاتين القصتين ؛ « فمقتضيات الفن القصصي تطلق يد القاص ـــ إلى المدى الذي تصل إليه مهارته ـــ ليعمل بطريقة تزامنية في مستويات مختلفة من المضمون ، كما توحي له تجربته ، أو كما يؤدي إليه اختياره » [3]. مما يكسب زمن القصة الإشاري* كثافة وشاعرية ويعطى للسرد سمة خاصة ، وفرادة لا نظيـــــــــــــــر لهما ، سواء على مستوى البناء

أو الدلالة .

---

1 - المصدر السابق ، ص:64، 65 ، 66.

2 - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:55.

3 - برنار دي فوتو ، عالم القصة ، تر : محمد مصطفى هدارة ،ص:264.

*ــ يرى "رولان بارت "أن : « الزمن لاينتمي إلى الخطاب بكل معنى الكلمة ، ولكن إلى المرجع . وإن القصة واللغة لا تعرفان إلا زمنا إشاريا . أما الزمن " الحقيقي " فوهم مرجعي ، و " واقعي » ــ ينظر : رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، ص : 54.

الاسترجاعات الداخلية :

إذا قمنا بتتبع فاحص **للاسترجاعات الداخلية** ، فإننا نسجل ندرة هذه الآلية الزمنية في قصص المجموعة " القمر المربع" ، ويعود ذلك الى ضيق الحيز السردي للقصة الأصلية ؛ بما أن الحقل الزمني للاسترجاع الداخلي متضمن في حقلها الزمني ، الذي فرضه ضيق الحيز الإجمالي للقصة القصيرة « والعكس صحيح في حالة الاسترجاع الخارجي الذي تستخدمه الرواية ، ذلك لأن الرواية بمداها الواسع قادرة على أن تستوعب المـــــدى الزمني البعيد والأبعد الذي تستوعبه القصة ، التي ستكون حريصة على أن يكون استخدامها للاسترجاع الداخلي استخداما ضروريا ، واضح الهدف والوظائف .»[1] ، لكن هذا لاينفي بعض ورودات الاسترجاعات الداخلية في قصص المجموعة .

ومن **الاسترجاعات الداخلية ذات المدى القريـــــــــــــــــــب** ؛ مانجده في قصة

[1] – هيثم الحاج علي ، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2008 ، ص:73، 74.

" **سجل : أنا لست عربية** " ، حيث يبدأ الحاضر السردي بلجوء "غلوريا" إلى شقة "السيدة" عند الفجر،هاربة من الأشباح التي كانت تخيفها في بيتها ، أما في الصباح ، فيصور لنا السارد استعادة " السيدة " الأحداث الغريبة الغــــــامضة التي كانت تقع في غرفة "غلوريا" ؛ ليربطها بوجود قوى خفية تقوم بها ، حيث « كان حضور الشبح كثيفا في الغرفة ، أما لوح الزجاج الذي يفترض أن يحميـــي من أنبوبة مصباح ((الهالوجين)) المضيىء ، فقد انفجر فجأة دفعة واحدة وتطـــــــــــاير في جو الشقة زجـــــــــاجا مطحونا ناعما كأن قوة غامضة سحقته ... » [1] ، مما يثير عنصر التردد في نفس الشخصيات والقارىء ؛ لأن هذه المصابيح كانت منطفئة !.

ومن **الاسترجاعات الداخلية** أيضا ، مانجده في قصة " **قلعة الدماغ المغلقة** " حينما يسترجع بطلها الذي كان يتخيل أنه شبح ، حالة زوجته الخائنة "كارمن" ومن معها ليبين أثر الفاجــــــــعة التي حلت بهم ، بعد تبينهم أنـــــــه أوصى بكل ثروته للعجزة لأنهم على عتبة أن يصيروا أشباحا :

« أجل بعد قراءة الوصية ، أغمي عليهم جميعا تقريبا ، وكان ذلك جميلا جميلا ... بل إن أشباحا خافتة الظلال غادرتهم لحظة الإغماء وكادت تراني وتحاورني ولكن كانت أشباحا

---

[1] – غادة السمان، سجل : أنا لست عربية ، ص:79، 80.

مغمى عليها ولابد من الانتظار قليلا ريثما تؤكد " ذاتها الشبحية " بموتها ..آه كم أنا سعيد لهذا المشهد اللطيف حيث الذين عرفتهم ، يقفون على الحافة بين وهم الحياة والشبحية . »[1] .

ولقد أورد لنا السارد هذا المشهد في شكل استرجاع قريب المدى ، ليبين لنا وقع مشهد الحرمان من منظور الشخصية ، لتتسنى له متعة وصف جمالية المشهد ، الذي يحقق نتيجة برنامجه السردي في القصة .

2 ـــ الاستبـــاق :

تقنية سردية تخالف وظيفتها وظيفة الاسترجاع وتعمل عكسها ، في كونها ترهص وتستشرف ورود حدث ، أو عدة أحداث في متوالية حكائية سابقة لزمن الخطاب ويدل

[1] –غادة السمان ، قلعة الدماغ المغلقة ، ص:214.

"جيرارجنيت" Jerard Genette بهذا المصطلح « على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما »[1] ، كما يعرفه " حسن بحراوي " بأنه « القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات » [2] ، ولاشك أن هذه التقنية تخاطب فضول القارىء وتغذي أفق توقعه وانتظاره؛ مما يتطلب وعيا زمنيا من لدنه ؛ بيد أن المعلومات التي يقدمها الموقف الاستشرافي في السرد غير يقينية ومفتوحة على الاحتمال في أغلب الأحيان [3] ؛ مادامت هذه التقنية أداة للمناورة واللعب لدى السارد ، وثغرة لإثارة الانطباع الأولي للقارىء ، الذي عادة ما يُربَك توقُّعُه حينما يقع في الشَّرك التمويهي الذي أعدته وحبكته في النسق الزمني للقصة ، و« من الواضح أن الاستشراف ، أو الاستباق الزمني ، أقل تواترا من المحسن النقيض وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل ؛ هذا مع أن الملاحم الثلاث من المجمل الاستشرافي » [4] .

[1] – جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:51.

[2] –حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص : 132.

[3] – المرجع نفسه ، ص ، ن .

[4] – جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:76.

وإذا رصدنا اشتغال االإستباقات أو الإستشرافات في المجموعة القصصية **"القمر المربع "** التي هي قيد الدرس في بحثنا هذا ، فإننا نجدها أقل تواترا من الاسترجاعات ، إذ لانكاد نعثر إلا على أمثلة ضنينة منها ، سنلمح لها في مضانها .

وللاستباق نوعان في السرد :

أـــ الاستباق كتمهيد :

تشير موضعته السردية لدوره الأولي في السرد ، باعتباره المرهص والملمّح لما سيرد لاحقا من أحداث في السرد ، و« في حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرد استبــــــــــــــــــــــــــاق زمني الغرض منه التطلع على ماهو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي ، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للإستشرافات بأنواعها المختلفة . وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه .» [1] ، ويمتازالإستباق التمهيدي بطابعه الاحتمالي ، المنفتح على زئبقية الزمن التخيلي الذي لايلزم المتلقي بالتقيد بإشاراته .

ب ـــ الاستباق كإعلان :

يشتغل الإستباق الإعلاني في السرد ، على عكس الاستبـــــــــــــــــــاق التمهيدي

---

[1] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص : 133.

فـــ «إذا كان الاستباق التمهيدي يمهد للحدث اللاحق بطريقة ضمنية ، فإن الاستباق الإعلاني يخبر صراحة في أحداث وإشارات أو إيحاءات أولية عما سيأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيلية . »[1] ، ومن ثم ؛ فهو يمتاز بيقينية مجريات الأحداث التي يستشرفها عبر الممكن التخييلي ، والتي لامناص من أن يتكيء عليها القارىء كمصدر موثوق محقق لأفق انتظاره .

وهنالك حسب "جيرار جنيت " "Jerard Genette" "إعلانات ذات مدى قريب ، تلعب دورا تنظيميا جليا بسبب التوقع الذي تحدثه في ذهن القارىء وهو توقع يمكن أن يحقق على الفور،وعادة ما ترد في نهاية الفصل لتكشف عن موضوع الفصل الذي يليه [2] .

وهنالك إعلانات أخرى ذات مدى بعيد ، تلعب دورا تمهيديا لورود حدث لاحق .

3ـــ شعرية الاستشراف :

في قصة " **ثلاثون عاما من النحل** " يصورلنا السارد رحلة "ريم" وزوجها "رضا" وصديقه "صدوق" إلى المركزالثقافي بـــ " باريس " للحضور إلى حفل تكريمي لرضا ، بمناسبة مرور"ربع قرن" على تأسيس دارالمنشورات ، وأكثر من ثلاثين سنة على تأسيس المجلة .

وأثناء الرحلة التي يهيمن فيها الرجلان على زمام الكلام ؛ يتفنن صدوق في إلقاء محـــــــــــــــــــاضرة تملقه على أسماع رضا ؛ لكن "نحلة " تقطعه فيصمت

---

[1] – مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، ص:218.

[2] – ينظر: جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص:82.

بعدها يهجم النحل على السيارة شيئا فشيئا ، وتتخيل "ريم" التي كانت تجلس في الخلف ، مختنقة منعزلة ، أن هذا النحل يخرج من صدرها ، الذي كان يغلي بفوران محتقن كخلية نحل :

« يخيل إلى ريـــــــــم أنها شاهدت النحلة تخرج من فمها المطبق على صمته »[1] .

وعادة ما يكون **الاستشراف** نتيجة خيالات تدور في خلد الشخصية ؛ مما يثير داخل المتلقي فضولا لمتابعة تحققه في الخطاب ، ويمكننا أن نعتبرهذا التخيل نواة استباقية أولى، ذات إشارات أولية في الخطاب ، تتبعها مجموعة من أنوية مضمرة تمهد بطريقة ضمنية لممكنات الأحداث في المستقبل السردي .

وإذا تملينا عنوان القصة " ثلاثون عاما من النحل " نجد أنه عنوان زمني بامتياز. يصور لنا كرونولوجية القهر الذي كانت تعاني منه "ريم " ــ الأديبة والشاعرة ــ من طرف زوجها "رضا " ــ صاحب دارنشرومجلة ــ والذي طالما تفانى في قمع موهبة الكتابة داخلها ، وتصور لنا القصة مشهد ثورة "ريم "على هذا القهر .

تُقحَم " لفظة " نحل" في غيرمحلها في هذا العنوان ،" ثلاثون عاما من النحل " مما يخلف في نفس المتلقي تساؤلا عن سبب هذا الإقحام ، ولا يفتأ بادئا في فعل القراءة ؛ حتى تنبذر هذه اللفظة ــ وما يحيل إليه حقلها الدلالي ، في العديد من حنايا النص ؛ اذ نجدها فائضة الاستخدام من طرف السارد ؛ مما يوقظ توترا في الخطاب يتطلب فعلا تأويليا ونشاطا تفكيكيا .

[1] – غادة السمان ، ثلاثون عاما من النحل ، ص:142.

ويمكننا أن نورد استشرافا آخر، ينتسج فوق النواة الاستباقية الأولى ـــ ليتحول التخيل إلى هاجس في النفس وفي النص أيضا . وفي هذا الكل المونولوجي ، نتتبع وعي البطلة وهو في صدد التشكل ، عبر اللغة الداخلية والحوار الداخلي ، ويسمعنا السارد صوت ريم اللامسموع .

« يا للرعب...يخيل إلي أنها خرجت من أذني وفمي!» [1]

كما يرصد القارىء تكرار لفظة "النحل" داخل المحكي ؛ مما يحولها إلى بؤرة يتمحرق فيها كل الخطاب. ويرمز طنين النحل على نحو متكرر داخل جمجمة وصدر "ريم " وفورانها المختنق ، إلى رغبة تحرير صوتها المهمش المسكين

ـــ الذي شبهته بجورب مثقوب ـــ والذي تواطأ الزوج والمجتمع في تكميمه على مدى "ثلاثين عاما " من الزواج والقهر والتدجين والاستلاب ، والأعمال المترلية الرتيبة ، حيث أصيبت منذ البداية بالسكتة الشعرية الزوجية ، وهجرت محبرتها إكراما لطنجرتها ، ولم يعد بوسعها أن تكتب الشعر بين صفير طنجرة البخار وجرس منبه الفرن وبكاء الأولاد و ...و... [2] ، وهنا ندرك أن " النحلة "

ـــ كحشرة عليا ـــ هي الشكل المرئي للصيغ المجردة اللامرئية ؛ التي تحيل إلى معاني التمرد والثورة والاحتجاج التي كانت تعتمل في صدر "ريم " ، إذ « لا يمكن التفكير في الصيغة المجردة إلا من خلال أشكالها المرئية . والحدث شكل مرئي ، لذا وجب النظر إليه باعتباره الممر

[1] – المصدر السابق ، ص:143 .

[2] – ينظر: المصدر السابق ، ص:136 ، 142.

الضروري ، بل هو الشرط الذي تفترضه الأفكار كي تشق طريقها إلى الوجود الفعلي . فالمتلقي لا يلتقط في التجربة المحسوسة مفاهيم مجردة ، بل يتعرف على وقائع هي سبيله الوحيد لتمثل المفهوم على شكل سلوك فعلي أو محتمل » [1]

كما نتمثل عبر سلوك " رضا " و" صدوق " في سحقهما للنحلات المتسربة إلى السيارة ، سلطة التغييب الدفينة والمعلنة ، التي كانا يمارسانها على ذات "ريم" بالرغم من أنها قامت بنصف العمل في دار النشر والمجلة و لم يحدث مرة في ندوة تكريم أن اعترف الزوج بذلك! لكن : « تصر ريم على البقاء وتحمل النحل على يدها واحدة تلو الأخرى وتطلق سراحها في الريح » [2] ويسهم اسم "ريم " ــ الغزال ــ وما يحمله من كثافة دلالية في إذكاء معاني التحرر والانعتاق والانطلاق .

كما يحضر النحل بقوة في الخطاب ، حين يلمع " صدوق " بتخمينه إلى أن : آلافا من النحل الإفريقي المستورد قد هربت من المختبر في المنطقة المجاورة ، ومن المؤكد أن تكون العديد منها مازالت تزور المنطقة وتزعج الناس . [3]

ولاشك أن هذه اللامعة ستذكي حضور "النحل" على مستوى قطعة تحقق الاستشراف في السرد وفي الواقع أيضا ؛ فهي متصلة على نحو صميمي بها لأن « القطعة القصصية الاستشرافية لا تستمد قيمتها من ذاتها ولا من موقع بذرها في النص فحسب بل وكذلك من

[1] – سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، ص:176.

[2] – غادة السمان ، ثلاثون عاما من النحل ، ص:143 .

[3] – ينظر : المصدر السابق ، ص:143.

العلاقة بينها وبين موقعها من جهة والمقطع القصصي الذي يعرض تحققها سردا أو إلغاءها افتراضا »[1] ، لذا فسوف تتكرس النهـــــــــــــــــــاية لمشهد انفجار الاحتقان المعتمل في صدر " ريم "

وتفجر المكبوت المتراكم طيلة ثلاثين سنة داخلها ، بتدفق أسراب حقيقية من النحل ، لتلسع كل من في الحفل ويصيبهم الإغماء ، ويلغى الحفل التكريمي تحت هول الكارثة :

«هذا النحل الإفريقي متوحش وسام ... لقد هربت أسرابه من أحد المختبرات منذ فترة وتنقلت ويبدو أنها كانت مختبئة في البيت المجاور المهجور وفشلوا في إيجادها رغم البحث الحثيث عنها » [2] .

ومن المفارقة ومن الغرابة بمكان، أن النحل قد لسع الجميع باستثناء "ريم"! ...

ويتوطد قول " رضا " كتحقق وتصريف للاستشراف الوارد في بداية القصة وهنا تكمن شعرية الاستشراف :

« ... بوسعي أن أقسم أنني لمحته في ومضة برق قادما من فمك وأصابعك وعينيك وشعرك وأنفك ... » [3] ...

---

1 – عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص: 89.

2 – غادة السمان ، ثلاثون عاما من النحل ، ص:143 .

3 – م ، السابق ، ص:152 .

4 ــ شعرية الخرق في قصة "بيضة مكيفة الهواء ":

في قصة " **بيضة مكيفة الهواء** " ينبجس صوت مرتجف آت من العلبة البلاستيكية لسماعة هاتف البطلة ـــ (الذات الساردة * التي لا اسم لها ؛ لكن القرائن الزمنية تشير الى أنها امرأة تجاوزت الأربعين من عمرها ، وهي تشكل الوعي المركزي الذي تصدر عنه القصة) ـــ ليخترق جدران مكتبها البيضوي ـــ الواقع في ناطحة السحاب في الدورالخامس والثمانين في نيويورك ـــ فيهوي بها في الأعماق المعتمة لدهاليز الماضي ، ويزوبع زمنها الرتيب ؛ مما يجعل ذاتها تنخرط في حالة من الالتباس ورعب اليقين من الحقيقة الفعلية لمصدرذلك الصوت التي ألفت أن تتحاشاه وتهرب منه في نطاق هرولتها اليومية وأشغالها في المكتب .

في هذه اللحظة ، ترمي الذات الساردة رأس خيط محكيها ، ليرسم حدود خطابها **الاستباقي الإعلاني** ، الوارد في هيئة مونولوج داخلي ، و الذي يقفزإلى الامام عن مستوى القص الأول :

« لو لم يأت صوتها من تلك العلبة البلاستيكية لأقسمت أنه آت من أعماق تلك المياه المظلمة التي أتحاشى السباحة فيها وأهرول طوال النهار في أرجاء مكتبي في ناطحة السحاب هربا من شياطينها ...(...)

لو لم يأت صوتها من سماعة الهاتف لأقسمت أنه يناديني من قاع تلك المياه لأقفز مستسلمة وأتبع نبراته حتى تلك الدهاليز المرجانية التي أحكمت إقفال أبوابها ذات يوم.....»[1].

ويوحي ضمير المؤنث الغائب إلى إضمار السارد لصاحبة الصوت على مستوى هذا الخطاب الاستباقي ؛ مما يومىء إلى استمرارية حضوره الدائم في الذاكرة الراهنة للبطلة وهذا ما تشير إليه جملتا القسم المؤكدتين ." **لأقسمت أنه آت ...، لأقسمت أنه يناديني...**" مما يذكي أفق انتظار القارىء ، ويفجر داخله أسئلة شتى ويفصح مقول القول ، الوارد مباشرة بعد المقطع الاستشرافي ـــ ذي المدى القريب ـــ عن صاحبة الصوت كاشفا عن" اسمها وكنيتها":

«قالت لي بلهجة شامية عتيقة : أنا ميمنة أم عرفان الساروجي،هل تذكرينني؟» [2].

هو صوت **شامي دمشقي عتيق** ، صوت خاص يتضوع برائحة الزمان والمكان نستطيع أن نقول عنه "كرونوتوبي" الحضور، لم تسمعه البطلة عن كثب منذ "نصف قرن" ، هو صوت

---

*ـــ يمكن أن يكون السارد واحدا من الشخصيات الرئيسية (في حكاية ضمير المتكلم) ،تودوروف ، مفاهيم سردية

تر : عبد الرحمن مزيان ، ص : 131.

[1] – غادة السمان ، بيضة مكيفة الهواء ، ص: 174.

[2] – المصدر السابق ، ص: 174.

يحدد ولوج شخصية جديدة إلى المسارالزمني للقصة . تظهر ثانية على خشبة مسرح البطلة الواقعي ، لكنها دائمة الظهور في ذاكرتها الغضة .

ويكشف الحوار تدريجيا ، أن هذه المرأة هي "ميمنة خانم " ـــ والدة خطيبها "عرفان" الذي توفي إثر عملية ، قبل زواجه منها حين كانت تدرس بالخارج ـــ والتي تطلب لقاءها في فندقها ، لحظات صمت قليلة تخللت تلك المكالمة الهاتفية ، كانت كفيلة بإخراج الذات عن مدارها المعتاد ، و بإرجاع سنين الماضي الذي لم تستطع التنصل منه ، رغم جهدها في تأثيث مكان وزمان للنسيان والهروب .

ويتعطل الزمن الموضوعي ، ويغيب ويحضر الزمن الوجداني ، ويغور السرد في أعماق الماضي السحيق ، ناسجا للقص نسقا خاصا « ومن مميزات نسق القص وزمن التجربة التخييلية تلك العلاقة الحميمة التي تتمخض في حالات كثيرة عن فقدان الزمن لسمة الموضوعية ولوظيفة المرجعية فيصير خيطا رفيعا من معدن النفس . وهذا هو الزمن الذاتي أو الإنساني . ولا غرابة في أن ينشأ عن ذوبان الزمن القصصي في الزمن التخييلي زمن وجداني » [1] إنه زمن الحب والصبى ... زمن الماضي الذي لا يروح ...ولا تستطيع دونه فكاكا ، وهنا تنفتح أقواس الذكرى، وينتظم زمن الخطاب على وقع **الاسترجاع الخارجي** والارتداد اللحظي إلى الوراء ،هذا السرد الاستذكاري يمتد مداه إلـــــــــى

[1] – عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص:42.

" ربع قرن "إلى الوراء ؛ وهو يتجاوز كثيرا نقطة انطلاق السرد الأصلي وتعود البطلة إلى سن السادسة عشر، لتتذكر القرطين الماسيين اللذين كانا هديتها ليلة عرسها لو لم يختطف الموت "عرفان" .

«(جرتني من يدي أمام المرآة المطعمة بالصدف في صالون قصر آل الساروجي ، وهي تخلع قرطيها الماسين البديعين وتطلب مني أن أجربهما .

متوردة بالخجل ارتديتهما بيدين مرتجفتين .

أشعلا وجنتي بنار كانت متقدة في قلبي ، فقد كنت عاشقة وسعيدة وفي السادسة عشر من عمري .

تأملتهما . ماستان كبيرتان كل واحدة ككرة الساحرة الشفافة يحيط بها إطار ذهبي بنقوش شرقية كأنها كتابة سرية لتعاويذ غامضة . جربتهما فهبت منهما على وجهي رائحة الغوطة وليالي بردى وسمعت همهمات الناس على مر آلاف السنين من أزقة مدينتنا الدهرية وخفت كما لو كانا قرطين مسحورين خلعتهما وأعدهما إليها فضمتني إلى صدرها الدافىء وقامتها الممتلئة ورائحة عطر ((أربيج)) ممتزجة ب ((فتة المكدوس)) تفوح منها وهي تقول : هاتان الماستان ستكونان هديتي لك ليلة العرس .

لقد توارثناهما من زمان ، ربما من أيام بناء سور الشام . أعرف أنك ستحافظين عليهما وستهدينهما بدورك ذات يوم إلى من تستحق .

أعادهما إلى أذنيها فتدليا حول وجهها كأسطورة . صرت أرتجف فرحا وأقبلها بنزق مراهقتي وأقسم لها أنني سأموت قبل أن أخون الأمانة) »[1].

تعيد لنا الترجيعات الخارجية للزمن ، والتي أثارها هذا المقتطف السردي ، التاريخ التذكاري للقرطين الماسيين ، اللذين يعتبران نقطة البث الذاكرية أوالمنطلق الذاكري* للاسترجاع ، و تسهم الوقفة الوصفية في إبراز شعريتهما في ذاكرة الخطاب ، ويشتغل الوصف البصري التأمـــــلي على بـــروزته والاحـــتفاء بجماليته التي تحيل إلى مرجع زمني خاص ؛ فلايخلو القرطان من دلالة إحداثية زمنية عميقة ، إذ « لايفلت شيء من المعنى »[2] ، فهما يحملان في متصور البطلة ـــ خارج دلالتهما المحظ استعمالية ** كحلي للزينة ـــ إيحاء وجوديا خاصا ، وورودهما في صدارة المقطع الاسترجاعي ، له إلماعه القصدي من طرف الساردة ؛ إذ يومىء بقوة إلى تصدرهما خلفية مجازية عميقة ضاربة بأطنابها في ماضي البطلة ، وبارتباطهما بـــ "أم عرفان" "ميمنة خانم" فهما دون شك ، يحيلان إلى معاني الأمومة في أرقى تجلياتها ، فضلا عن أنهما حاملان لكنه عاطفي خاص ، باعتبارهما وسيطين سحريين لاستحضار رائحة

---

[1] – غادة السمان ، بيضة مكيفة الهواء ، ص: 175.

* ــ أي النقطة او المنطلق الذي تنطلق منه الذاكرة في تذكر أحداث الماضي . خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، ص : 57.

**ــ يقول رولان بارث : «إن ثمة دائما ، معنى يتعدى استعمال الشيء » ــ المغامرة السيميولوجية ، ص : 40.

[2] – رولان بارث ، المغامرة السيميولوجية ، تر : عبد الرحيم حزل ، دار تينمل للطباعة والنشر ، مراكش ، المغرب ط 1 ، 1993م ، ص:40.

المكان والزمان الشامي ، المرتبطين بـــ " شخصية عرفان ". في لحظة بين رفع سماعة الهاتف وإعادها تقع هذه الاسترجاعات متخللة المشهد الحواري واقعة بين الردود المتناوبة بين البطلة وام عرفان مما يعزز الاثر الدرامي للقصة ويرفده بحركية وإيقاع خاصين .

و لاشك أن القارىء قد استشف مدى غور هذه الحركات الارتدادية استنادا إلى سعتها وشكلها التيبوغرافي على الورق إذ « تتميز مقاطع الاسترجاع بتقنية خاصة من حيث طبيعتها ومن حيث ربطها بمستوى القص الأول ، حيث أن عملية تلاحم مقاطع النص الروائي من المشكلات الأساسية بالنسبة إلى الروائي . وقد درج الكتاب الواقعيون على تحديد مقاطع الاسترجاع زمنيا وفصلها عن مستوى القص الأول »[1] وتتبع "غادة السمان" تقنية غرافية وهي البنط العريض القاتم السواد للاسترجاعات (القص الثاني) لتميزها عن مستوى (القص الأول) الأقل سوادا مما يجعل حركة العين القارئة في إمعاها في التلقي البصري للسواد ، متواطئة في تكسير أفق السرد البصري وفي تمطيط زمن القراءة ، لأن « حركة العين المتواصلة مرادفة للتعرف المباشر للمقروئية ، في حين أن التوقف أو الحركة البسيطة مرادفة للمعنى التشكيلي لا للمعنى المقول » [2] ، ولاشك أن هذه التقنية الغرافية ، حرية بأن تسهم في إبرازنغمية النص وإيقاعيته المشهدية التي تستثيرها أيقونية السواد المشكل للمقطع الاستذكاري .

---

[1] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص:59.

[2] – محمد الماكري ، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1991 م ، ص:112.

ويتضخم زمن فعل السرد مقارنة مع زمن مادة السرد ؛ حيث يسحب الزمن إلى الوراء، ويتمطط زمن الوعي تحت وطأة صوت "أم عرفان" الذي نبش الماضي ، الذي لما يغب عن ذاكرة البطلة ، فالذاكرة خبزها اليومي و لم تنجح يوما في التخلص من دكتاتورية الذكريات[1].

ويبدأ زمن الانتظار، الذي مانفك يتمطط داخل نفس العاشقة ، فالزمن «... عدو العاشق بخاصة . ليس عند العشاق زمن بالمعنى الذي يتعارف عليه الناس . زمنهم هو لحظات هيامهم ولقائهم وحسب . لايجري زمنهم متواصلا كالماء، بل يتجزأ قافزا كالفراشات»[2].ويقفز الزمن في شكل لوحات استرجاعية في انتظار الموعد ؛ وبتموقع هذا الموعد في المفتتح النصي ؛ يتحدد موقعه البنيوي الخاص والاستراتيجي من الخطاب ؛ باعتباره انزياحا لزمن البطلة عن مساره المعتاد في البيضة التي حبست نفسها داخلها، وبالتالي ، يمكننا أن نعتبر زمن انتظارالموعد مؤشرا لتفجيرفعل السرد ، وبؤرة سردية أولى للاشتغال الشعري للزمن في النص إذ « إن بناء قصة ، استنادا إلى قوانين السردية الاصطناعية، يقتضي الخروج عن مسار ما من أجل إسقاط حالة حياتية تعد تشكيلا جديدا لكم زمني يتطور خارج مداره المعتاد . فعندما يحدد السارد بداية حدث ما ، فإن الفعل السردي ، الذي يعد سند هذا الحدث وأداته

---

[1] – ينظر: بيضة مكيفة الهواء ، ص:188.

[2] – أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1979 م، ص:22.

المثلى في التحقق ، سيعلن عن ميلاد شخصية هي المدخل الأساس للإمساك بالعوالم الدلالية المحينة منها والضمنية .حينها تبدأ الأشكال الحياتية الجديدة في التشكل.»[1] .

وتنفتح فجوة وينشأ خرق في قشرة "البيضة مكيفة الهواء" مكتبها المكيف الشاسع المؤثث بوسائط النسيان ، ويجد هذا المكان تواطؤه الدلالي بمشاكلته لما تشير إليه لفظة البيضة ؛ حيث تشير دلالة اللون الأبيض للمكتب إلى دلالة التعذيب بالزمن ، فهومكان هروبها من الماضي ، الذي كانت تشعر أنها تعيش مختنقة داخله ؛ حيث تقضي فيه زمنا جديدا خارج مداره المعتاد ، وهو بهذا يشكل مكانا كرونوتوبيا بامتياز، يحتقب دالا زمانيا ، ؛ كما يعكس البنية المكانية التي تقضي فيها البطلة جل وقتها .

يشكل المكتب واجهة حضارية مؤثثة بوسائط النسيان ، فموقعه العلوي يتيح للأنا الانفلات من سلطة الماض القابع أسفل درجات الوعي واللاوعي؛ لكن إكراهات الماضي لاتلبث مستفزة ماضيها الخاص ، فتعيش البطلة زمنا مزدوجا : زمن المرأة الآلية الفولاذية التي يضج رأسها بأصوات عشرات الكوميوترات ، وزمن الطفلة الشامية التي تحلم كل ليلة بعرفان ودمشق وتركض حافية في دروب االشام لتعانق بروحها قبرعرفان :

---

[1] – سعيد بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى ، ص:151.

« منذ أيامي الأولى في نيويورك حين بدأت العمل موظفة في هذا البنك إلى أن ارتقيت وصرت نائبة للمدير، وأنا أشعر أنني أعيش داخل بيضة مكيفة الهواء لكنها خانقة ولا أعرف كيف أثقب قشرتها الجهنمية أو أفتح نافذة فيها لأغادرها إلى الماوراء وأحيا ...

أعيش حياة مزدوجة إذ تبدو لي حياة النهار العملية في البيضة مكيفة الهواء حلما كابوسيا مذهبا لا أستيقظ منه إلا حين أنام وأحلم ، فأحيا اختراقاتي للبيضة الشاسعة الخانقة وأمضي إلى عـــــــوالم أخرى ، لم أفلح يوما في نسيانها ! » [1]

وهكذا نجد أن هدف قصة " بيضة مكيفة الهواء "هو صياغة تشكيل آخر لزمن الخرق ، عن طريق ارتياد فضاء زمني مغاير؛ كفيل بتحرير الذات من رتابة الزمن المعيش ، عبر نوبات التذكر؛ لتصور لنا الزمن اللاممتثل لأعراف الواقع ، حيث « تهدف التجريبات المعاصرة في منطقة التقنيات السردية إلى تدمير تجربة الزمن ذاتها » [2] . وهذا هو رهان الكاتبة في هذه القصة ، بل في كامل نصوص المجموعة القصصية " القمر المربع " .

---

[1] – غادة السمان ، بيضة مكيفة الهواء ، ص: 176، 177.

[2] – بول ريكور ، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي ، ج 2، تر : فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2006 م، ص:142.

خاتمة

إن تجربة قراءة "غادة السمان" كانت من نوع خاص جدا ، فقد كانت أضمومتها القصصية ــ " القمر المربع " ــ سنبلة وهبت للبحث بيدرا من النتائج التي حصلها من خلال المطارحة النصية للمحكي ، والتي حاولت تحسس توكيداته وإبراز ملامح فرادته ، و يمكن حوصلة هذه النتائج في الآتي :

ــ لقد كانت الشعرية قانونا ومجسا ومصباحا ، أضاء لنا أغوار النصوص كي لانحتطب ليلا في غابة السرد الكثيفة الأغصان ، ولذلك كانت مبحثا من المباحث الجديرة بالدرس ، والتي كشف المدخل عن تباين مفهوماتها وعن خلود سؤالها الذي لايسقط بالتقادم ، والذي سوغ لأطروحة البحث المركزية أن تنخرط في هاجسه المتمثل في محاولة كشف سر أدبية النصوص والمفضي في غايته إلى كشف خصوصيتها الشعرية وإبراز الملامح الأكثر أصالة في قصص "غادة السمان ".

ــ تصور الشخصيات في النماذج القصصية المدروسة كيانات مختلة وبؤر متوترة تتخلق طيها طاقة تطالب المتلقي بأن يفجرها ــ كعلامات كثيفة مطروحة في النصوص و محفلا سرديا ــ حيث نجد أنها مرتبطة بالحبكة أشد الإرتباط فهي ربيبتها في النص ، ويقوم القارىء بتلمس أدائها النصي باعتبارها وسيلة لتجسيد التكنيك السردي ، ليظفربتحققاتها الخاصة ، المرهونة بالسيرورة التأويلية له وبمدى تمثله لها .

ــ كما تتميز شخصيات المجموعة بأنها شخصيات إشكالية مفارقة للواقع

فتصور لنا القصص كينونات فصامية متصدعة ، ارتطمت مع القيم الغربية اللامشاكلة لقيمها الشرقية ، فتخلخلت علاقتها بموضوعها ، فكانت بمثابة شتائل اجتثت من منبتها الأصلي ، و تلوينا فنيا ابتدعته الكاتبة لتنأى عن النماذج المألوفة لدى القارىء وتؤسس دهشته .

ــ تكريسا للميثاق الغرائبي الذي عقدته الكاتبة منذ العنوان ، كانت الغرائبية خيارا سرديا وسمة فنية لمعظم الشخصيات القصصية ، حيث يقوم القارىء بملء بطاقتها السيميائية ، فهي كينونة غير منجزة لاتكتمل إلا باكتمال قراءة النص .

ــ أسهمت الأمكنة كبؤرة مولدة لكثير من الحقول الدلالية في تفضية محكيات " القمر المربع"، فقد نفخت نفسا جديدا لتلقيه ، من خلال استنباتها وشائج لامرئية بينها وبين الشخصيات القصصية ، وهذا من شأنه أن يغري القارىء بالمتابعة والاستقصاء كي تتمظهر له قيمتها الكشفية من خلال تجليها الخطابي في النصوص ، وتوليدها لكثير من الدلالات العنقودية التي يفجرها فعل القراءة.

ـــ أسست الأفضية في النمـــــــــــــــاذج المدروسة باقتصاد قصصي محكم ، قمين بأن يلمع بقوة إلى البناء الثقافي للشخوص ، حيث يستطيع القارىء أن يستكنه مضمر الذوات من خلال علاقاتها بالأفضية وتمثلها لها ، فهي تند عن الواقع تستنسخها الكاتبة منه بل هي قد أخرجتها من متتاليته لتدخلها إلى متتالية الفن لتحدث انحرافا خاصا في النصوص ، مما يرفدها بطاقة شعرية لامثيل لها لذلك فقد نهضت هذه الأفضية كحوامل للمعنى وكعناصر تكوينية بامتياز ، بدور عاملي استراتيجي داخل السرد .

ـــ كان الزمن عصا سحرية شقت أمام الكاتبة ممكنات تأليفية شتى ، وقدرات

إخراجية ثرة ، فباعتبارالزمن عنصرا حاسما في القص ، فقد كان له تمـــــــــايزاته الفردية في قصص المجموعة ، فقد كان للكاتبة طرائقها الخاصة في تصريفه على نحو مفارق ، حيث أعادت إنتاجه من خلال التلاعب به ، و خلخلة نظامه وخرقها لرتابته وتدميرها لخطيته ، متراحة عن حدود المنطق ، مارقة عنه مكسرة عمود التراتبية الكرونولوجية للأحداث ، وابتداعها زمنا تخيليا قائما على الانحرافات والمفارقات التي تواترت بشكل بارز في النصوص ، وقد عاين البحث بعض ورودات هذه المفـــــــــــــــارقات في مضانها من نماذج القصص وقد كشف عن حرفية نادرة امتلكتها القاصة في قدرتها على خلق إيقاع في الامتداد النظمي للخطاب السردي ، منسجم وفق إيقاع حياة الشخوص ؛ حيث يمكن للقارىء أن يشعر بوطأة الزمن عليهم ، وأن يتحسس الوقع الجمالي الخاص عليه في فعل التلقي ، ويستمتع بمشهدية

رقص السارد على حبل الحكي وفق إيقاع نظمي أعلى ، وهنا مكمن شعرية السرد ، فأساس الشعرية هو التحريف ...

فالإنحرافات حريات متملصة من سلطة المكرس ... ، وهذا من بين الملامح الأكثر أصالة في قصص " غادة السمان " التي لاتعرف أن تكون سوى شاعرة للقصة بامتياز ... على حد قولة لـــ " نزار قباني " .

ــ وتبقى القراءات مفتوحة قاصرة ، مادامت لاتستنفد و لا تستفرغ فيض تعدد معاني النص ، والتي تضعه موضع سؤال ما انفك يتجدد باستمرار، مادام الأديب يسعى دائما إلى اجتراح نظم جديـــــــــــــدة للكتابة ؛ طارحـــــــــــــــــــــــــــــا المختلف والمتجاوز ليمنحنا أخصب التقنيات ... والبراعات السردية ، منتجـــــــــا أكثرأشكال

القول صنعة ، هذه الأشكال التي من شأنها أن تبلغنا فنيا كيف يشتغل الكلام .

قائمة المراجع والمصادر

قائمة المصادر والمراجع :

ـــ القرآن الكريم : برواية ورش .

أـــ المصادر :

● أرسطو طاليس :

ـــ كتاب فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، دط ، دت .

ـــ كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، تح وتر : شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للترجمة والنشر ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 1967م .

● بوالو :

ـــ فن الشعر ، تر: رجاء ياقوت ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، مصر، د ط ، 2002 م .

ـــ فن الشعر، تر: علي درويش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مهرجان القراءة للجميع ، مصر ، دط ، 1995م .

● هوراس :

ـــ فن الشعر، تر: لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر، ط 3، 1988 م .

● هوميروس :

الإلياذة ، تر : أميـــــــــــــــــن سلامة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط2

1981م .

بـــ المراجع العربية :

● أبو الوليد بن رشد :

ـــ تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح ، تع : محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، مصر ، ط 1 1971م .

●أحمد الجوة :

- بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات ، مطبعة التسفير الفني ، صفاقس ، تونس دط ، 2004 م.

ـــ من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية ، قرطاج للنشر ، صفاقس ، تونس ، ط 1 2007 م

● أحمد اليبوري :

ـــ في الرواية العربية التكون والاشتغال ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ،المغرب ، ط 1 ، 2000 م .

● إدوار الخراط :

ـــ الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ط1 ، 1993 م .

ـــ دراسات في نشأة المسرح ، دار البستاني للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، دط ، 2003م.

● أدونيس (علي احمد سعيد) :

ـــ مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1979م .

ـــ كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان ، ط1، 1989 م .

● آمنة يوسف :

ـــ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ،اللاذقية ، سورية ط 1 ، 1997 م .

● توفيق الزيدي :

ـــ في علوم النقد الأدبي ، قرطاج ، تونس ، ط1 ، 2000 م .

● جابر عصفور :

ـــ نظريات معاصرة ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1998م .

● حسن بحراوي :

ـــ بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ، 1990م .

ـــ حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 م .

● حسن نجمي :

ــ شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 م .

● حميد لحمداني :

ــ بنية النص السردي من منظور النقد العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1991 م .

● خالد لغريبي :

ــ في قضايا النص الشعري العربي الحديث ، مقاربات نظرية وتحليلية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقص ، مكتبة قرطاج للنشروالتوزيع تونس ، ط1 2007 م .

● رشيد بن مالك :

ــ مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، دط ، 2000.

● سامي سويدان :

ــ أبحاث في النص الروائي العربي ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2000 م.

● سعيد بنكراد :

ــ السرد الروائي وتجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ، ط1، 2008م .

ــ سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينة نموذجا) دارمجدلاوي ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2003 م .

- مدخل إلى السيميائيات السردية ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط2 ، 2003 م.

● سعيد يقطين :

- تحليل الخطاب الروائي (الزمن ــ السرد ــ التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 2005 م .

ــ الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان الدارالبيضاء ، المغرب ، ط1، 1997 م .

● سمير المرزوقي ، جميل شاكر :

ــ مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر تونس ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط 1 ، دت .

● السيد أحمد الهاشمي :

ــ جواهرالبلاغة في المعاني والبيان والبديع ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، دط ،2003 م .

● شاكر النابلسي :

ــ جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان ، ط1 ، 1994 م .

● شعيب حليفي :

ــ هوية العلامات ، في العتبات وبناء التأويل ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 2005 م .

ــ شعرية الرواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان منشورات الإختلاف ، دار الأمان ، الرباط ، ط1 ، 2009 م .

● شكري عزيز الماضي :

ــ في نظرية الأدب ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 1986 م .

● صدوق نور الدين :

ــ البداية في النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية سورية ، ط 1 1994 م .

● صلاح فضل :

ــ بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقــافة والفنــــون والآداب ، الكويت ، عدد ، 164 ، أوت ، 1992 م .

ــ نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1998م .

● عبد الإله الصائغ :

ــ دلالة المكان في قصيدة النثر « بياض اليقين » لأمين أسبر أنموذجا ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سورية ، ط1 ، 1999 م .

● عبد الحميد بورايو :

ــ منطق السرد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط ، 1994 م .

● عبد الرحمن بوعلي :

ـــ الرواية العربية الجديدة ، منشورات كلية الآداب والعلوم والإنسانية ، جامعة محمد الأول ، وجدة ، المغرب ، ط1 ، 2001 م .

●عبد السلام المسدي :

ـــ الأدب وخطاب النقد ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004 م.

ـــ الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ، ليبيا ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط 5 ، 2006 م .

● عبد الصمد زايد :

ـــ المكان في الرواية العربية ـــ الصورة والدلالة ـــ ، دار محمد علي للنشر ، صفاقس تونس ، ط 1 ، 2003 م .

● عبد العالي بوالطيب :

ـــ مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية مطبعة الأمنية ، الرباط ، المغرب ط 1 ، 1999م .

●عبد العزيز حمودة :

ـــ المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد ، 272 ، أوت ، 2001 م .

● عبد الفتاح كيليطو :

ــ الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4 ، 2007 م .

● عبد الله إبراهيم :

المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى ، والدلالات ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1990 م .

● عبد الملك مرتاض :

ــ تحليل الخطاب السردي،معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق) ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط4 ، 1995 م .

ــ مائة قضية ... وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة دارهومة ، الجزائر ، دط ، 2012 م .

● عثماني الميلود :

ــ الشعرية التوليدية مداخل نظرية ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2000 م .

● عز الدين لمناصرة :

ــ علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ط1، 2006 م .

● فاضل ثامر:

ــ اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 م .

● فؤاد المرعي :

ــ مدخل إلى الآداب الأوروبية ، منشورات جامعة حلب ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، سوريا ، ط 2 ، 1996م .

● فتحية كحلوش :

ــ بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ، الإنتشار العربي ، بيروت ، لبنان ط 1، 2008 م .

● فريد الزاهي :

ــ النص والجسد والتأويل ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، دط ، 2003 م .

● كريستين نصار:

ــ واقع الحرب وانعكاساتها على الطفل ، حالة خاصة : الطفل اللبناني ، (سلسلة الأقارب والطفل في المجتمع) جروس برس ، طرابلس، لبنان ، ط1، 1991 م

● مجموعة من المؤلفين :

ــ دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ، لبنان، ط1 ، 1986 م .

● محمد أدادا :

ــ الشعري في الكتابة الروائية دراسة في الرواية المغربية الجديدة ، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مكناس المغرب ، دط ، 2007 م .

● محمد بنيس :

ــ الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، 3 ، الشعر العربي المعاصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1990 م .

● محمد الداهي :

ــ التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي ، دار الأمان ، الرباط المغرب ، ط1 ، 2006 م .

ــ سيـــــميائية الكلام الروائي ، شركة النشر والتوزيـــع ، المدارس ، الدارالبيضاء المغرب ط1 ، 2006 م .

ــ سيميائية السرد ، بحث في الوجود السيميائي المتجانس ، رؤية للنشر والتوزيع

● محمد سعيد مبيض :

ــ الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، دار الثقافة ، الدوحة ، قطر ، ط1 1986 م .

● محمد عبدالجليل أبلاغ :

ـــ شعرية النص النثري ، مقاربة تحليلية لمقامات الحريري ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2002 م .

● محمد العمري :

ـــ بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية الخطابة في القرن الأول نموذجا ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، لبنان ، ط2 ،2002 م .

● محمد القاضي :

ـــ تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق ، سلسلة مفاتيح ، دار الجنوب للنشر تونس ، دط ، 1997 م .

● محمد الماكري :

ـــ الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1991 م .

القاهرة ، مصر، ط1 ، 2009 م .

● محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط2 ، 1990 م .

● محمد الناصر العجيمي :

ـــ في الخطاب السردي نظرية قريماس (Greimas) ، الدار العربية للكتاب دط ، 1993 م .

● محمد نور الدين أفاية :

ـــ الهوية والاختلاف ، في المرأة ، الكتابة والهامش ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ، دط ، 1988م .

● مصطفى ناصف :

ـــ النقد الأدبي نحو نظرية ثانية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، عدد ، 255 ، مارس ، 2000 م .

● مها حسن القصراوي :

ـــ الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2004 م .

● نبيلة إبراهيم :

ـــ فن القص في النظرية والتطبيق ، سلسلة الدراسات النقدية (1) مكتبة غريب القاهرة ، مصر، دط ، دت .

● هشام العلوي :

الجسد والمعنى ، قراءة في السيرة الروائية المغربية ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدارالبيضاء، المغرب ، ط 1 ، 2006 م .

● هيثم الحاج علي :

ـــ الزمن النوعـــــــــــي وإشكاليات النوع السردي ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2008 م .

● يمنى العيد :

ـــ فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت لبنان ، ط 1، 1998 م .

● يوسف الشاروني :

القصة تطورا تمردا ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 2001 م.

● يوسف وغليسي :

ـــ الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم ، دار أقطاب الفكر منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2007 م .

ج ـــ المراجع المترجمة :

ـــ أ . أ . مندلاو ، الزمن والرواية ، تر : بكر عباس ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1997 م .

- آلان روب جـــرييه ، نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، دط ، د ت .

ـــ ألفرد إدوارد تايلور، أرسطو ، تر : عزت قرني ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1992م .

ـــ إلمارهو لنشتاين ، رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهراتية ، تر : عبد الجليل الأزدي تانسيفت ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999م .

ـــ أمبرتو إيكو ، حاشية على اسم الوردة ، آليات الكتابة ، تر : سعيد بنكراد منشورات علامات ، المغرب دط ، 2007 م .

ـــ أمبرتو إيكو ، 6 نزهات في عالم السرد ، تر ، سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 م .

ـــ أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، تر : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1996 م

ـــ آن إينو ، تاريخ السيميائية ، تر : رشيد بن مالك ، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح ، جامعة الجزائر ودار الآفاق ، الجزائر ، د ط ، 2004 م .

- إنريكي أمبرت أندرسن ، القصة القصيرة النظرية و التقنية ، تر : علي إبراهيم منوفي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، دط ، 2000 م .

ـــ برنار دي فوتو، عالم القصة ، تر : محمد مصطفى هدارة ، عالم الكتب ، القاهرة مصر ، د ط ، 1969 م .

- برنار فاليط ، النص الروائي تقنيات ومناهج ، تر: رشيد بنحدو ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، دط ، 1999 م .

- ڀلينو يولييو ميندوثا ، غابرييل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية ، تر : عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب ، دط ، الجزائر ، دت .

- بول ريكور ، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي ، ج 2، تر : فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2006 م .

ـ بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001 م .

ـ تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، سلسلة كتابات نقدية 11، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1991م .

- تزفيتان تودوروف :

- تزيفتيان تودوروف ، الأدب والدلالة ، تر : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سورية ، ط 1 ، 1996 .

ـ تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990 م .

ــ تزفيتن تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ، تر: الصديق بوعلام ، دار شرقيات للنشر، القاهرة ، مصر ، ط1، 1994م .

ــ تزفتان تودوروف ، مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمن مزيان ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2005 م .

ــ سفيتان تودوروف ، مفهوم الأدب ودراسات أخرى ، تر : عبود كاسوحة منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 2002 م .

ــ تزفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم تر : سامي سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1986 م .

ــ جاستون بوتول ، الحرب والمجتمع ، تر ، محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية ، الرباط ، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة 7 ، ط1 ، 1986 م .

ــ جاك ديريدا ، في علم الكتابة ، تر : أنور مغيث ، منى طلبة ، المشروع القومي للترجمة ،المركز القومي للترجمة ،القاهرة ،مصر، ط2، 2008 م.

- جان إيف تادييه :

- الرواية في القرن العشرين ، تر : محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط ، 1998 م .

ــ النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ،د ط ،1993 م .

ـــ ج ، ثورنلي ، جينيت روبرتس ، الأدب الإنجليزي ، من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينيات القرن العشرين ، تر : أحمد السويحات ، دار المريخ للنشر الرياض المملكة العربية السعودية ، دط ، 1990 م .

ـــ جون ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، دط ، 1977 م .

● جيرار جينيت :

ـــ خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط3 ، 2003 م .

ـــ عودة إلى خطاب الحكاية ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 1986 م .

ـــ مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، بلغدير ، الدار البيضاء المغرب ، ط 2 ، 1986 ، ص:17 ، 18 ، 19 .

ـــ ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، تر : عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط ، 2005 م .

ـــ ديفيد لودج ، الفن الروائي ، تر ، ماهر البطوطي ، المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2002 م .

● رامان سلدن :

- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر ، جابر عصفور ، دار قباء القاهرة مصر ، دط ،1998 م .

ـــ رامان سلون ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ،ط 1 ، 1996 م .

● رولان بارت :

ـــ التحليل النصي ، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة تر: عبد الكبير الشرقاوي ، منشوارات الزمن ، د ط ، 2001م .

ـــ لذة النص: تر : فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط 2 ، 2001 م .

ـــ مبادىء في علم الأدلة ، تر : محمد البكري ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط 1986 م .

ـــ مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري حلب ، سورية ، ط2 ، 2002 م .

ـــ المغامرة السيميولوجية ، تر : عبد الرحيم حزل ، دار تينمل للطباعة والنشر مراكش ، المغرب ، ط 1 ، 1993 م .

ـــ نقد وحقيقة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سورية ، ط 1 ، 1994 م .

ـــ هسهسة اللغة ، تر : منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، سوريا

ط 1 ، 1999 م .

ـــ رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، بلغدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1988م .

ـــ رينيه ويليك ، أوسن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، مر : حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1987 م .

ـــ رينيه ويليك ، الهجوم على الأدب ، تر: حنا عبود ، الأهالي للطباعة والنشر دمشق ، سورية ، ط 1 ، 2000 م .

ـــ شلوميت ريمون كنعان ، التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، تر : لحسن احمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ، 1995م .

ـــ غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1984م .

ـــ فرنان روبير ، الأدب اليوناني ، تر : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت باريس ، ط1 ، 1983م .

ـــ ڤلاديمير پروپ ، مورفولوجية الخرافة ، تر : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية الرباط ن المغرب ، ط 1 ، 1986 م .

ـــ ڤيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، تر : محمد الولي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 2000 م .

ــ فيليب فان تيغم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، تر : فريد أنطونيوس منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ،ط 3 ، 1983 .

ــ فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ، دار الكلام الرباط ، المغرب ، دط ، 1990 م .

- كلود ليفي- ستروس الأنتروبولوجيا البنيوية ، تر : مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، 1977 م .

مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر ، تر: محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 1997 م .

- **مجموعة من النقاد** :

ــ جماليات المكان ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 1988.

ــ السيميائية أصولها وقواعدها ، تر : رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف الجزائر ، د ط ، 2002 م .

ــ طرائق تحليل السرد الأدبي ، تر : مجموعة من النقاد ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 1992 م .

ــ الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، تر،عبد الرحيم حزل ، أفريقيا الشرق المغرب ، بيروت ، لبنان ، دط ،2000 م .

ــ القصة ، الرواية ،المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، تر : خيري دومة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1997 م.

ــ نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط ، المغرب ، ط1 ، 1982م .

ــ ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفسكي ، تر : جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986م .

ــ ميرسيا إلياد ، ملامح من الأسطورة ، تر : حسيب كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ، دط ، 1995م .

ــ ميرلوبونتي، سيمياء المرئي، تر : علي أسعد ، دار الحوار، اللاذقية ، سورية، ط 1 2003 م .

ــ ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط 3 ، 1986 م .

ــ نورثروب فراي ، تشريح النقد ، تر : محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية عمادة البحث العلمي ، عمان ، الأردن ،1991 م .

د ــ المقالات :

ــ أنطوان طعمة ، السيميولوجيا والأدب ، مقاربة سيميولوجية للقصة الحديثة والمعاصرة ، مجلة عالم الفكر، مج 24 ، عدد ، 3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،1996 م .

ــ الطيب بودربالة ، قراءة في كتاب "سيميائية العنوان" للدكتور بسام قطوس محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي ،15 ، 16 أفريل 2002 م كلية الآداب والعلوم الإجتماعية ، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر، بسكرة شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، مليلة ، الجزائر، 2002 م .

ــ عبد الملك مرتاض ، مفهوم الشعريات في النقد العربي ، مجلة بونة للبحوث والدراسات ، العددان : 7ــ 8 بونة للبحوث والدراسات ، عنابة ، الجزائر، محرم 2007 م .

هـــ ــ شبكة الأنترنيت :

أولا . العربية :

ــ أحمد زنبير، المكان في العمل الفني قراءة في المصطلح،موقع إتحاد كتاب الأنترنت العرب .

http:/www.arab-writers.com/

– رابح بوحوش ، الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ، الموقف الأدبي عدد 414 ، أكتوبر 2005 م .

http:www.awu_dam.org/makifadaby/ind_mokif414,htm

ــ عبد اللطيف أرناؤوط ،غادة السمان والقمر المربع.

ـ http://nizwa-com

ـــ عبد الله الغذامي ، الزواج السردي والجنوسة النسقية الموقع الإلكتروني :

http:www.aljabriabed.net

ـــ عبد الله الغذامي ، لقاء في حصة إضاءات .

http://www.youtube,com/watch?v=obvpc6k

ـــ فاضل ثامر ، إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الحديث ، مجلة نزوى.

_ http:/www.nizwa.com/article,php?id=271

ـــ محمد الولي ، الشكلانية الروسية الإرهاصات الممهدة ، مجلة علامات ،عدد : 28 .

- http ://www/Saidbengrad,com/al/2228-11

ثانيا . المترجمة :

ـــ تزفيتان تودوروف ، كيف نقرأ ؟ ، تر : محمد نديم خشفة ، مجلة الآداب الأجنبية عدد :

98 ، 1999م .

www.awu_dam.org/adabagnaby.

ـــ جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبية إلى الشعرية ، تر: فريدة الكتاني .

fikrwanakd.aljabriabed,net

و ـ القواميس والمعاجم :

أولا . العربية :

ـ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت ، لبنان ، دط ، دت .

ـ سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) دارالكتاب اللبناني بيروت ، لبنان ، سوشبيرس ، الدار البيضاء المغرب ، ط1، 1985م .

ـ عبد السلام المسدي ، قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس 1984م.

ـ عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 م .

ـ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي الشيرازي ، القاموس المحيط ج3 مكتبة النوري ، دمشق ، دط ، دت .

ـ مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف ، محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، تونس ، لبنان ، ط1، 2010 م .

ـ ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ،إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 2002 م .

- نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، الجيزة ، مصر ، ط 1 ، 2003 م .

ثانيا . المترجمة :

ــ أوزوالد ديكرو ، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان تر : منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 2007 م .

- باتريك شارودو ، دومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب ، تر : عبد القادرالمهيري حمادي صمود ، المركز الوطني للترجمة ، تونس ، دار سينترا تونس ، دط ، 2008 م .

ــ ك نلوولف ، ك . نوررس ، ج . أوزبورن ، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي ــ القرن العشرون ــ المداخل التاريخية والفلسفية ، تر : إسماعيل عبد الغني ، منى عبد الوهاب ، هاني

حلمي ، ع 919 ، ج 9 ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ، مصر ، ط 1، 2005 م .

ي ـــ المراجع باللغة الأجنبية :

Gérard Genette .Figures I .Ed.Seuil.Paris.1976._ ,

.Roland Barthes_ S/Z ,Seuil,1976

ثانيا . المترجمة :

ـ أوزوالد ديكرو ، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان
تر : منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2
2007 م .

ـ باتريك شارودو ، دومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب ، تر : عبد القادرالمهيري حمادي صمود ، المركز الوطني للترجمة ، تونس ، دار سينترا ، تونس ، دط ، 2008 م
.

ـ ك نلوولف ، ك . نوررس ، ج . أوزبورن ، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي ـ القرن العشرون ـ المداخل التاريخية والفلسفية ، تر : إسماعيل عبد الغني ، منى عبد الوهاب ،

هاني حلمي ، ع 919 ، ج 9 ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ، مصر ، ط 1، 2005 م .

ي ــ المراجع باللغة الأجنبية :

_Gérard Genette .Figures I .Ed.Seuil.Paris.1976.

_ Roland Barthes ,S/Z ,Seuil,1976 .

فهرس الموضوعات